

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RÉÉCRITURE FILMIQUE DU ROMAN D'ALESSANDRO BARICCO PAR
FRANÇOIS GIRARD : UNE RÉFLEXION SUR L'ALTÉRITÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

GABRIÈLE LONGVAL-LAVERDIÈRE

AVRIL 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Mme Johanne Villeneuve, mentor et conseillère éclairée.

Merci à Julie-Anne, correctrice assidue et consœur de rédaction.

Merci à Karl, compagnon aimant et encourageant.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
I. LECTURE CRITIQUE DES PRINCIPALES THÉORIES PORTANT SUR L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE.....	8
1.1 Le concept de « fidélité », doxa des études comparatives	9
1.1.1 André Bazin, le père des études comparatives.....	9
1.1.2 Alain Garcia ou la mise en parallèle du roman et du film.....	12
1.2 La réécriture ou la confrontation paradoxale de l'autre et du même	16
1.2.1 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ou l'écriture qui se fait lecture	16
1.2.2 Alexie Tcheuyap et la réécriture comme signature seconde	19
II. POUR UNE ÉTUDE DU RAPPORT D'ALTÉRITÉ QUI UNIT <i>SETA</i> ET <i>SILK</i>	24
2.1 De la lecture à la réappropriation du roman <i>Seta</i>.....	25
2.2. Description des différences qui existent entre le film et le roman	28
2.2.1 La structure du récit.....	29
2.2.2 Le dispositif narratif.....	30
2.2.3 La description des personnages.....	31
2.2.4 Le personnage d'Hélène, magnifié.....	34
2.3 Description des ressemblances qui existent entre le film et le roman	36
2.3.1 La musique, un vecteur de création.....	38
2.3.2 Le recours fréquent aux non-dits et aux sous-entendus	41
2.3.3 L'art de la reprise	43
2.3.4 Des silences paradoxalement éloquents	46

2.3.5 <i>Silk</i> et <i>Seta</i> , deux œuvres qui misent sur le regard	48
III. <i>SILK</i>, UNE RÉFLEXION SUR L'ALTÉRITÉ CULTURELLE	52
3.1 Les représentations textuelles et symboliques de l'Est et de l'Ouest.....	53
3.1.1 L'interculturalité et l'altérité	53
3.1.2 Le discours sur l'Autre, le Japonais	55
3.1.3 L'Orientalisme et l'étude des représentations de l'Est et de l'Ouest	58
3.2 Quête identitaire et remise en question de l'Autre et du Même	62
3.2.1 Le voyage et l'expérience de l'étranger	65
3.2.2 Deux femmes, un seul et même amour	65
IV. TRANSGRESSIONS DES FRONTIÈRES GÉOGRAPHIQUES ET DES BARRIÈRES CULTURELLES.....	71
4.1 La tradition néojaponiste.....	72
4.1.1 Japonisme et postjaponisme	73
4.1.2 Une vision nouvelle du Japon et de son art.....	75
4.2 <i>Silk</i>, un film néojaponiste	76
4.2.1 Un Québécois qui crée en s'inspirant du savoir-faire japonais.....	76
4.2.2 <i>Silk</i> , ou la pratique d'une écriture interculturelle.....	78
4.3 Une démarche esthétique résolument intertextuelle	79
4.3.1 Le rapport homme/nature dans les arts visuels orientaux et occidentaux	79
4.3.2 La nature et l'art de l'évocation	82
4.3.3 Le haïku et sa transposition au grand écran	88
CONCLUSION.....	93
BIBLIOGRAPHIE	101
ANNEXES.....	107

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour sujet la démarche artistique de François Girard, plus précisément son plus récent long-métrage, *Silk*, sorti en 2007. Cette coproduction internationale a été le lieu de multiples et fructueuses rencontres interculturelles et le film traduit une importante réflexion sur l'altérité, l'interculturalité et, ultimement, l'intermédialité. Nous nous intéressons donc à la manière dont le réalisateur intègre dans son art et dans son film l'apport culturel de l'Autre afin de réfléchir sur les rapports entre Orient et Occident. Pour réaliser ce film, il s'est notamment inspiré de la peinture sino-japonaise et de la poétique du haïku : la forme même du film fait écho à l'histoire transculturelle d'Hervé Joncour. En plus d'être caractérisé par la mise en contact de plusieurs cultures, le projet de Girard, en tant qu'adaptation cinématographique, s'appuie sur un autre rapport d'altérité, c'est-à-dire la différence entre deux démarches artistiques et deux médias distincts. En effet, le réalisateur s'est réapproprié le roman d'Alessandro Barrico intitulé *Seta*, en tâchant de réconcilier sa liberté créatrice et sa volonté d'être « fidèle » au texte écrit. Dans le but de montrer combien il est réducteur de juger de la qualité d'une telle adaptation uniquement en fonction d'un critère de fidélité, nous nous attardons au travail de (ré)écriture de Girard. Il est un artiste qui prône, à travers son œuvre, non seulement la fusion entre les arts, mais aussi le dialogue entre les cultures.

MOTS-CLÉ: FRANÇOIS GIRARD, *SILK*, ALTÉRITÉ, ADAPTATION
CINÉMATOGRAPHIQUE, RÉÉCRITURE, TRANSFERTS CULTURELS,
(NÉO)JAPONISME.

INTRODUCTION

François Girard (1963-) est l'une des figures montantes du septième art au Canada. Il occupe définitivement une place particulière sur la scène culturelle d'ici, à l'instar de Robert Lepage et de Denys Arcand. Créateur extrêmement polyvalent qui prône la fusion entre les arts, il s'adonne tour à tour à la réalisation de longs-métrages, de films d'art et de vidéo-clips, ainsi qu'à la mise en scène, tant au théâtre qu'à l'opéra¹. Non seulement est-il un artiste multidisciplinaire qui s'est illustré dans des domaines extrêmement diversifiés, il est aussi l'un des rares réalisateurs canadiens à connaître un aussi grand succès à l'échelle internationale. C'est son film *32 Short Films about Glenn Gould* (1993) qui a révélé son talent à l'extérieur des frontières canadiennes. Récipiendaire de plusieurs prix dans divers festivals à travers le monde, il s'est vu remettre notamment un Grammy Award en 1994 pour *Peter Gabriel's Secret World*, un film consacré à la captation d'un des concerts de l'artiste. En 1998, sa contribution exceptionnelle au paysage cinématographique québécois et canadien lui a également valu la reconnaissance de ses pairs. Ceux-ci lui ont notamment décerné neuf Jutra et huit trophées Génie pour son film *The Red Violon*, lequel lui a permis, la même année, de remporter l'Oscar de la meilleure musique de film.

Avec chacune de ses oeuvres, et particulièrement avec ses films, il partage une vision artistique singulière qui allie un grand sens esthétique et une passion incommensurable pour la musique. Il se présente aussi comme étant un artiste migrateur pour qui le cinéma est un pont entre les cultures. Conscient et fier de ce *modus operandi*, il explique que ses créations répondent primordialement à une nécessité de questionner les notions d'identité et de culture. Et il ajoute spontanément : « À travers mes films,

¹ Cinéaste accompli, il a écrit et réalisé plusieurs films tels que *Cargo* (1990), *The Red Violon* (1998) et *Silk* (2007). Depuis le début des années 90, son talent est sollicité tant par le Cirque du Soleil pour mettre en scène le spectacle *Zed* (2008), que par des institutions théâtrales et des opéras de partout sur la planète. Il compte notamment à son actif les pièces *Novecento : Pianiste* (2001) et *Le Procès* (2004), de même que maints opéras dont ceux mis en scène pour l'opéra de Lyon soit *Les Sept Péchés capitaux* (2006) et *Le vol de Lindbergh* (2006).

mes opéras et mes autres œuvres, j'ai toujours eu une grande soif de découverte de l'autre. Il ne faut pas avoir peur de l'autre. Parce que la peur de l'autre, c'est le début d'une guerre². » Des films tels que *Silk*³ et *The Red Violin* témoignent donc d'un réel désir de créer un cinéma qui transcende les frontières géographiques en encourageant le discours interculturel.

Bien que le travail de Girard ait connu un rayonnement international important et qu'il ait participé à des coproductions d'envergure au cours de la dernière décennie, rares sont les études qui ont pour objet sa démarche artistique. Étant donné la quasi-totale absence d'écrits ayant pour sujet sa prolifique carrière, nous avons choisi de nous intéresser à sa démarche en procédant ici à l'analyse de *Silk*. Il s'agit de son plus récent long-métrage, lequel reflète, à nos yeux, l'entreprise de François Girard.

Ce projet est le produit de multiples et fructueux échanges tant sur le plan de l'art que sur celui de l'interculturalité. À la base, le long-métrage est une coproduction entre l'Italie, le Japon et le Canada, et son équipe est transnationale. Ainsi, le succès du film repose largement sur sa diversité culturelle : les acteurs principaux sont originaires tant des États-unis que de l'Italie et du Japon tandis que l'équipe de tournage compte bon nombre de Québécois⁴. Aux dires de François Girard, c'est principalement « [...] la nécessité du scénario qui a donné naissance à une coproduction. Le roman est italien, l'équipe est canadienne et on a tourné au Japon et en Italie⁵. » Ce projet est donc le lieu de maintes rencontres interculturelles et interdisciplinaires, la toute première étant celle du réalisateur avec l'écrivain Alessandro Baricco puisque le film est inspiré directement

² François Girard cité par Pierre Cayouette, « François Girard, un être lumineux », *L'actualité*, 17 septembre 2007, En ligne, < <http://blogues.lactualite.com/cayouette/?p=77> >, Consulté le 10 octobre 2007.

³ François Girard *Silk*, Canada, Italie, Japon, 2007, 111 min.

⁴ Pierre Cayouette, *Op. Cit.*

⁵ François Girard cité par Véronique Beaudet, « 5 questions à...François Girard », *Journal 24 heures* (Montréal), Jeudi 20 septembre 2007, p. W4.

de son roman intitulé *Seta* [Soie]⁶. Il s'agit de l'histoire d'Hervé Joncour, un marchand français qui, au XIX^e siècle, part à la découverte du Japon afin d'y acheter des vers à soie. Cette précieuse et fragile cargaison permettra d'assurer la survie des habitants de Lavilledieu, un petit village où l'industrie textile est reine. Joncour sera donc appelé à effectuer plusieurs voyages au Japon où il fera la connaissance d'une mystérieuse jeune femme. De cette rencontre naîtra un impossible amour qui changera leurs vies à tous deux.

Silk est donc l'adaptation cinématographique de ce roman italien proposée par un cinéaste québécois. Bien qu'une partie de l'action se déroule en France, le film a été tourné en anglais, avec certaines parties en japonais⁷. Ce choix linguistique est des plus intéressants puisqu'il sous-entend toute la question du « globish », la langue internationale standardisée des communications. Il est également pertinent de mentionner que le projet d'adaptation de *Seta* a toujours été conçu en anglais. Cette décision découle certainement du fait que le film réunit des partenaires étrangers ne parlant pas la même langue. Aussi, ce parti pris linguistique résulte de la volonté des producteurs de même que du réalisateur de rendre *Silk* accessible au plus large public possible, partout à travers le globe. Afin d'obtenir les droits pour porter à l'écran ce roman qui l'a conquis, Girard a donc accepté de se détourner de sa langue maternelle pour s'approprier une langue qui n'est pas la sienne. Il va jusqu'à dire qu'il n'a même jamais été question d'une version française :

⁶ Alessandro Baricco, *Soie*, Trad. par Françoise Brun, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2007, 142 p.

⁷ Nous tenons ici à mentionner que nous ferons référence tout au long du présent mémoire aux titres originaux, c'est-à-dire à *Seta* pour le roman et à *Silk* pour ce qui est du film. Cette décision résulte d'une volonté de mettre en évidence le rapport d'altérité qui existe entre ces œuvres sur le plan linguistique. Par ailleurs, étant donné notre méconnaissance de l'italien, nous citerons la version française du roman et nous nous référerons à la version originale anglaise du film en vue de travailler au moins l'un des deux textes en langue originale.

C'est comme ça qu'Alessandro Baricco et le producteur Domenico Procacci me l'ont présenté. Normalement, je suis assez sensible à ces questions-là. Ici, ça ne me dérangeait pas parce que ce n'est pas spécifiquement français. [...] On est quelque part en Europe et c'est là que ça prend son sens⁸.

Comme il le dit si bien, il a accepté de faire cette concession dans la mesure où cela lui paraissait justifié. Un tel compromis ne venait aucunement museler son élan créateur ni porter atteinte à l'histoire relatée. En somme, avec *Silk*, Girard procède à une triple appropriation : d'une part, il se saisit d'une langue qui n'est pas la sienne; d'autre part il s'approprie non seulement le roman d'Alessandro Baricco dont l'action se déroule en France et surtout au Japon, mais aussi un lieu de tournage : le Japon, avec ses acteurs, sa langue et sa culture. Notre intérêt pour ce film résulte donc du fait qu'il s'agit d'un projet grandement marqué par l'altérité.

L'analyse du film que nous mènerons sera entièrement articulée autour de la question de l'altérité. Au fil des pages qui suivront, nous mettrons en évidence la *double* altérité qui caractérise le devenir filmique de *Seta* puisqu'à plusieurs niveaux s'opère une confrontation de l'« autre » et du « même ». L'altérité est présente au sein même du processus de l'adaptation puisque le roman et le film sont deux œuvres à la fois distinctes et intimement liées. Afin de mettre en évidence la relation différentielle qu'entretiennent le cinéma et la littérature dans ce contexte intermédiatique, le long-métrage de Girard fera l'objet d'une étude fondée sur le concept de « réécriture ». En effet, la théorie de la réécriture développée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et Alexie Tcheuyap mise avant tout sur la reconnaissance du processus créateur du réalisateur/adaptateur puisque celui-ci propose une vision subjective d'une œuvre littéraire. Ce faisant, l'artiste qui choisit d'adapter un texte littéraire témoigne d'une volonté d'entrer en dialogue avec l'écrivain, tout en reconnaissant et en respectant l'altérité du texte source et la particularité de sa signature. Le présent projet aura donc notamment pour but de montrer

⁸ François Girard cité par Martin Gignac, « Le destin du voyageur », *Ici* (Montréal), 20 au 26 septembre 2007, p. 9.

qu'il est possible et nécessaire d'appréhender une adaptation cinématographique sans donner dans les comparaisons simplistes entre film et roman, c'est-à-dire sans venir affirmer la primauté du texte d'origine. Ceci laisse entendre qu'il serait réducteur de juger de la qualité de l'adaptation cinématographique de François Girard en fonction d'un critère de fidélité. Effectivement, ce serait nier le travail de (ré)écriture d'un créateur qui prône, à travers son œuvre, non seulement les échanges inter-artistiques, mais aussi interculturels.

Le film *Silk* est le produit de nombreux transferts (inter)culturels qui sont venus marquer tant la production du film que l'écriture du roman dont il est tiré. L'altérité culturelle est aussi présente dans l'histoire qui est racontée puisque le protagoniste de *Seta* est un Français qui, au XIX^e siècle, part à la découverte du Japon. Par la mise en scène d'un tel passeur culturel, Baricco propose à son lecteur un vaste et intime questionnement sur les concepts d'identité et d'altérité, ainsi que sur les rapports entre Orient et Occident. Cette réflexion est réactualisée et amplifiée à travers la réécriture filmique de François Girard. On assiste également, tant chez l'écrivain italien que chez le cinéaste québécois à une réappropriation de l'esthétique japonaise dans le but de dépeindre dans leurs œuvres le Japon et sa culture.

Étant donné que nos propos s'inscriront dans deux registres distincts, c'est-à-dire que nous traiterons de l'altérité dans une perspective tantôt médiatique et tantôt culturelle, nous ne nous arrêterons pas à une définition stricte pour éclairer la notion d'altérité. Nous acceptons cependant l'idée générale sous-jacente à toute réflexion portant sur cette question identitaire selon laquelle « [l']Autre n'est Autre que par rapport au Même⁹. » Nous nous efforcerons donc de ne pas hiérarchiser les œuvres ou les manifestations culturelles qui seront ici à l'étude et nous adopterons une posture empreinte de relativisme, au sens positif du terme. De ce point de vue, le rapport de

⁹ Daniel Castillo Durante, « Les Enjeux de l'altérité et de la littérature », p. 3-17, Françoise Tétu de Labsade (dir.), dans *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Presse de l'Université Laval (coll. « CEFAN »), 1997, p.7.

l'« autre » au « même » n'apparaît pas comme étant immuable : il peut et doit être remis en question par le biais d'une permutation des deux pôles identitaires.

En vue d'illustrer le rapport d'altérité qui existe entre les œuvres et les démarches artistiques de Baricco et de Girard, notre premier chapitre consistera en une relecture critique de théories portant sur l'adaptation. C'est ainsi que nous revisiterons tour à tour les travaux d'André Bazin et d'Alain Garcia, ainsi que ceux de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et d'Alexie Tcheuyap. Nous avons choisi de nous attarder à ces théoriciens puisqu'ils ont largement contribué au développement d'un discours critique, et hautement polarisé, sur l'adaptation cinématographique. En effet, tandis que les premiers sont de ceux qui jugent de la réussite d'une adaptation en fonction d'un critère de fidélité, les derniers se distancient de telles comparaisons pour se concentrer sur la réécriture d'une œuvre par un autre créateur.

Le second chapitre consistera en une étude descriptive des différences et similitudes qui existent entre le film et le roman, étude visant à comprendre comment Girard est parvenu à réécrire le roman de Baricco. Cette comparaison nous permettra de montrer que les modifications apportées au texte écrit procèdent non seulement du transfert médiatique, mais aussi de l'expression d'une subjectivité seconde, celle du cinéaste. Par la suite, nous nous attarderons aux multiples ressemblances qui viennent réconcilier le texte de Baricco et le long-métrage de Girard. Pour transposer *Seta* au grand écran, le réalisateur s'est notamment efforcé de reprendre scrupuleusement les silences et les dialogues du roman¹⁰. Aussi, il s'évertue à imiter et à actualiser des procédés stylistiques et esthétiques chers au romancier. Ultimement, les deux créateurs partagent une vision commune de l'art d'écrire, que ce soit en mots ou en images.

¹⁰ Nous sommes conscientes que des changements ont été apportés au texte original italien afin de le traduire en anglais. Cependant, le langage épuré, c'est-à-dire dépourvu d'artifices et d'ambiguïtés, auquel a recouru Baricco pour écrire l'histoire de *Seta* ne permettait, nous semble-t-il, qu'un nombre limité de versions. Ce faisant, nombre de phrases ne présentaient qu'une interprétation/traduction possible.

Dans le troisième volet, nous montrerons que l'altérité culturelle vient teinter tant la rencontre du cinéaste et de l'écrivain que le contenu même du film. Nous aurons notamment recours à la théorie de Daniel Castillo Durante pour étudier la manière dont le Japon est perçu et représenté dans le film. Par la suite, nous nous attarderons à la symbolique associée aux personnages de la maîtresse d'Hara Jubei et d'Hélène. Nous nous inspirerons de la réflexion de Robert Rushing afin de montrer que, dans le long-métrage, la première est dépeinte comme étant l'incarnation même de l'exotisme tandis que la seconde représente l'espace domestique et douillet de l'Europe. Ces deux femmes sont à la fois différentes et intimement liées aux yeux du protagoniste et cette dualité identitaire vient trouver son écho dans le rapport du protagoniste avec le Japon, dans cette relation de l'Autre au Même.

Enfin, dans la dernière portion de notre texte, nous chercherons à démontrer que *Silk* traduit une vision néojaponiste du cinéma. En effet, le propos du film, mais aussi sa forme, reflètent d'importants et significatifs échanges entre Orient et Occident. Afin de transposer le roman au cinéma, Girard s'est grandement inspiré de la poésie et de la peinture de l'Extrême-Orient. Pour mener à bien cette portion de notre réflexion, nous ferons référence au travail de Chris Reuns-Chikuma, le principal théoricien du néojaponisme. À l'aide de la théorie de S.M. Eisenstein nous montrerons aussi que le traitement de la nature chez Girard rappelle celui que lui réservaient les artistes nippons et chinois. Notre étude portera donc sur la réception et sur l'interprétation de l'apport esthétique de l'étranger qui sont venues marquer la pratique créatrice du réalisateur.

I. LECTURE CRITIQUE DES PRINCIPALES THÉORIES PORTANT SUR L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Le point de départ de notre réflexion étant la question de l'adaptation cinématographique, nous chercherons ici notamment à cerner les limites de l'un des débats les plus importants entourant cette pratique intermédiatique, c'est-à-dire la place que doit prendre la liberté créatrice du réalisateur, par rapport au respect de l'œuvre qu'il s'approprie.

Notre panorama théorique débutera par l'exploration de la théorie échafaudée par André Bazin puisque celui-ci fut le premier à avancer que, par le biais de l'adaptation, le cinéma contribue à faire évoluer la littérature. Nous mettrons sa conception de l'adaptation en parallèle avec celle d'Alain Garcia, celle-ci réaffirmant la préséance du roman sur le film. En effet, ces deux auteurs proposent de juger de la qualité d'une adaptation en fonction d'un critère de fidélité, prônant ainsi tour à tour le respect de l'« esprit » et de la « lettre » du texte source. Nous nous attarderons ensuite à la théorie de la réécriture définie par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et Alexie Tcheuyap, laquelle prend le contre-pied de la tradition bazinienne en se désintéressant du transfert d'un média à un autre. Elle permet plutôt d'envisager le passage du littéraire au cinématographique comme une réappropriation d'un texte par un autre sujet. La mise en opposition de ces deux écoles théoriques servira non seulement à justifier notre parti pris pour la réécriture, mais aussi à mettre en évidence la relation d'altérité qui existe entre ces deux pratiques que sont l'écriture littéraire et l'écriture filmique.

1.1 Le concept de « fidélité », doxa des études comparatives

1.1.1 André Bazin, le père des études comparatives

Dans *Qu'est-ce que le cinéma?*¹¹, paru en 1959, André Bazin propose une vaste réflexion sur l'évolution et le devenir du septième art. L'intérêt de la démarche de Bazin vient principalement du fait qu'il est le premier véritable penseur de l'adaptation cinématographique. Il en est ainsi puisque, plus particulièrement depuis les débuts du cinéma parlant, la critique tend à déprécier les emprunts faits par le cinéma au patrimoine littéraire. En effet, André Bazin constate que l'adaptation est « [...] tenue plus ou moins pour un pis aller honteux par la critique moderne [...] »¹² ; il avance que ce préjugé relève d'une hiérarchisation des arts. Recourir à l'imitation ou à la reprise d'éléments propres à un autre art témoignerait d'un certain manque de maturité et de savoir-faire qui caractérise généralement les premiers balbutiements d'un langage artistique. Un tel jugement reviendrait donc à assumer qu'à défaut d'avoir développé un langage et une créativité propres, le septième art se tourne vers les pratiques plus anciennes que sont le théâtre et la littérature afin d'acquérir une certaine légitimité. Bazin refuse d'endosser une telle idée, soutenant plutôt que l'« évolution paradoxale »¹³ du cinéma le distingue des autres arts sans pourtant le discréditer. Il ajoute que même si le cinéma multiplie les emprunts, « [...] l'autonomie des moyens d'expression, l'originalité des sujets n'ont jamais été plus grands que dans les vingt-cinq ou trente premières années du cinéma »¹⁴.

Sa conception de l'adaptation repose sur l'idée que, loin de nuire à l'œuvre originale, la transposition au grand écran d'un texte littéraire permet de faire connaître

¹¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. II, « Le cinéma et les autres arts », Paris, Éditions du Cerf, 1959, 145 p.

Cet ouvrage est en fait un recueil de textes écrits par André Bazin tout au long de sa carrière, des textes initialement publiés dans des revues spécialisées et des œuvres collectives. *Qu'est-ce que le cinéma?* représente donc la somme d'une réflexion sur le septième art entamée par le théoricien des décennies plus tôt.

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Idem.*

des œuvres jusque-là ignorées du public, tout en proposant un certain renouvellement esthétique :

Il est absurde de s'indigner des dégradations subies par les chefs-d'œuvre littéraires à l'écran, du moins au nom de la littérature. Car si approximatives que soient les adaptations, elles ne peuvent faire tort à l'original auprès de la minorité qui le connaît et l'apprécie ; quant aux ignorants, de deux choses l'une : ou bien ils se contenteront du film, qui en vaut certainement un autre, ou bien ils auront envie de connaître le modèle, et c'est autant de gagné pour la littérature¹⁵.

Ainsi, selon Bazin, le cinéma serait un moyen privilégié de diffusion de la culture littéraire. Loin de partager cette vision instrumentaliste, nous considérons qu'elle tend à diminuer la portée du septième art en l'asservissant à la littérature. Par ailleurs, aux yeux du père des études comparatives, le cinéma représente également une source d'inspiration pour les littéraires, notamment les auteurs de romans américains. En effet, ceux-ci sont venus récupérer et transposer au domaine de l'écrit le processus propre au cinéma qu'est le montage narratif.

En outre, André Bazin propose de recourir au concept de « fidélité » afin de juger de la valeur des adaptations cinématographiques. Il conçoit donc le rapport intermédiatique de l'adaptation en termes de comparaison entre l'« original » (le texte littéraire) et la « copie » (le film). Affirmant la primauté du texte originel sur sa version cinématographique, il voit dans l'adaptation « parfaite » une forme de « traduction », dans la mesure où le film doit « restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit¹⁶ » de l'œuvre dont elle s'inspire. Dans le but d'évaluer la qualité des adaptations, il a recours à deux pôles critiques que sont la « fidélité » et la « trahison ». Selon leur degré de fidélité au texte d'origine, les adaptations sont donc classées en trois catégories : la « fidélité », l'« adaptation libre » et l'« être esthétique nouveau ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

Le critère de fidélité, chez André Bazin, renvoie au « respect de l'esprit » du texte, dans le cas où le cinéaste accorde une priorité à la « [...] recherche d'équivalences nécessaires, compte tenu par exemple des exigences dramatiques du spectacle ou de l'efficacité plus directe de l'image¹⁷ ». La littérature et le cinéma disposant de leurs propres modes d'expression, le cinéaste qui aspire à la fidélité doit traduire le roman afin de le rendre au grand écran. Dans le cas de l'adaptation libre, « [p]lutôt que de prétendre se substituer, le film se propose d'exister à côté; de former avec lui un couple, comme une étoile double¹⁸. » Les adaptations cinématographiques qui font partie de cette catégorie procèdent donc avant tout d'un dédoublement de l'œuvre première : il ne s'agit plus seulement d'un simple décalque en images. Dans ce contexte, la fidélité revêt donc un tout autre sens : elle fait référence à une certaine « [...] affinité de tempérament, une sympathie fondamentale du cinéaste pour le romancier¹⁹. » Enfin, l'être nouveau correspond à un type d'adaptation qui se situe au-delà de la fidélité stricte puisque le film propose une incarnation nouvelle du texte originel qui flirte avec la trahison. Pour Bazin, ce genre d'adaptation « [...] contient tout ce que le roman pouvait offrir et, par surcroît, sa réfraction dans le cinéma²⁰ », ce qui revient à dire que le réalisateur serait parvenu à recréer le roman dans un langage différent.

Force nous est de constater que la définition du concept de fidélité formulée par Bazin varie considérablement en fonction des cas de figure étudiés. Ainsi, sa catégorisation des adaptations s'avère fort problématique du fait que la qualité d'une adaptation reposerait sur une évaluation extrêmement subjective des œuvres : elle résulte avant tout du jugement de l'analyste²¹. Précurseur dans le domaine de l'adaptation cinématographique, Bazin nous semble en quelque sorte avoir « miné » les fondements

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ Anick Bergeron, *L'adaptation cinématographique: un cas de lecture*, Thèse de doctorat. Montréal, Université du Québec à Montréal, 376f.

théoriques de l'étude du phénomène intermédiatique. Effectivement, depuis ses travaux, les notions de fidélité et de trahison ont connu une postérité telle qu'ils sont encore aujourd'hui omniprésents dans le discours critique sur l'adaptation. Bazin et ses épigones ne cessent donc de réaffirmer la préséance du texte sur le film. Or, ultimement, une telle hiérarchisation des médias mène irrémédiablement au discrédit des adaptations cinématographiques au profit de productions originales.

1.1.2 Alain Garcia ou la mise en parallèle du roman et du film

Alain Garcia ne se présente pas d'emblée comme un héritier d'André Bazin, bien que la théorie qu'il élabore relève elle aussi des études comparatives. En effet, plutôt que de reprendre intégralement les idées de son prédécesseur, Garcia affirme avoir cherché à amalgamer et à remanier diverses théories de l'adaptation cinématographique. Toutes ont pour point commun le concept de « fidélité », ce respect de la « lettre » ou de « l'esprit » si difficile à définir en des termes rigoureux et objectifs. Le théoricien revisite donc brièvement quelques grandes écoles de pensée en matière d'adaptation cinématographique et il se plaît à commenter les thèses des auteurs qui l'ont inspiré afin de forger un compromis théorique. Il cite notamment les conceptions et critères de comparaison mis de l'avant par Jean Mitry (fidélité ou infidélité au roman d'origine), Tudor Eliad (fidélité minimale, partielle ou maximale), Michaël Klein (fidélité absente, plus ou moins présente ou très présente) et Étienne Fuzelier (des adaptations qui tendent à respecter soit le temps, dans le sens de longueur; soit le style). C'est ainsi que Garcia articule sa réflexion autour de trois axes: l'« adaptation », l'« adaptation libre » et la « transposition ». Cette catégorisation tripartite est d'ailleurs largement influencée par la terminologie développée par Georges Bluestone et Geoffrey Wagner. Ainsi donc, les trois catégories qu'il propose sont définies en fonction du degré de fidélité entre film et roman :

Respect à la lettre ou respect à l'esprit, l'une de ces deux conditions est suffisante; et si la trahison des deux ne nous intéresse pas du tout, c'est bien entendu le respect des deux, le respect de l'auteur et de son sujet qui forcent notre admiration et font du film un chef-d'œuvre d'adaptation²².

Le premier axe, simplement appelé « adaptation », englobe les sous-catégories que sont l'« illustration » et l'« amplification ». Ce degré zéro de l'adaptation cinématographique consiste en fait à produire « [...] un calque figuratif du roman ou tout simplement un plagiat image²³ », c'est-à-dire une traduction presque mot à mot ou image par image du roman dans ce langage nouveau qu'est le cinéma. L'« adaptation », telle que définie ici par Garcia, fait ainsi écho à la valeur que Bazin désigne par le terme de « fidélité ». À l'instar de son prédécesseur, Garcia en vient à constater que l'« adaptation » idéale n'existe pas du fait qu'elle suppose nécessairement un transfert médiatique et une inadéquation des moyens d'expression. Ce faisant, le scénariste-adaptateur, tout comme le traducteur, se voit dans l'obligation d'altérer le texte écrit. Il doit tantôt retrancher et tantôt ajouter des éléments au texte afin de respecter la longueur correspondant au moyen d'expression qu'est le cinéma.

Le second axe, « l'adaptation libre », s'apparente également à la catégorie bazinienne du même nom : la comparaison entre film et texte repose non plus sur le respect de la lettre mais sur celui de l'esprit de l'œuvre et de son auteur. Il y a décalage par rapport au texte original. Un tel type d'adaptation est le produit d'une recherche d'équivalences entre film et roman. Dans ce contexte, le cinéaste qui se fait adaptateur remanie la structure interne du texte source en vue de mettre l'accent sur des éléments qui, pour lui, représentent les fondements mêmes du récit. Ainsi, « l'adaptation libre » sous-entend que l'« [...] on prend un document original, et qu'on le modifie sous certains aspects, dans un but délibéré ou non, on peut appeler cela une méthode de "ré-

²² Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion, 1990, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 27.

emphase" ou de "re-structure"²⁴. » Cette catégorie comprend donc deux types d'adaptation que sont la « digression » (distanciation vis-à-vis du texte source) et le « commentaire » (l'amélioration et la transformation du texte littéraire). Dans ce contexte, le concept de fidélité revêt un tout autre sens puisqu'il « [...] consisterait donc à mettre l'accent sur les idées, les thèmes, les sentiments qui déterminent la vie intérieure de l'œuvre²⁵ ». Ici encore, la « fidélité » demeure difficile à schématiser et elle se définit entièrement en fonction de la vision d'un individu, l'adaptateur.

Les rares adaptations cinématographiques qui transcendent les deux axes mentionnés précédemment sont regroupées sous l'appellation de « transposition ». Le théoricien propose même de remplacer le mot « adaptation » par ce dernier terme initialement développé par Geoffrey Wagner²⁶. Garcia aspire donc à réinventer l'adaptation et, pour expliciter ce salutaire renouveau, il avance que

[p]lus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes, plus le travail de l'adaptateur est considérable et exige de sa part un fonds de possibilités créatrices, pouvant lui permettre de rivaliser, artistiquement parlant, avec le romancier et ainsi parvenir à produire une œuvre double, au même niveau que l'original²⁷.

Dans cet ordre d'idées, l'adaptateur doit chercher à réconcilier sa liberté créatrice et son désir de demeurer *fidèle*, de rendre un certain hommage à l'œuvre qui l'inspire. Cette quête de fidélité demeure facile à énoncer, mais combien difficile à concrétiser, et surtout à quantifier. La « transposition » comprend deux types d'adaptation soit l'« analogie » et l'« écranisation ». Le premier sous-type réfère à une réelle « équivalence » entre le livre et le film, mais aussi et surtout à une « [...] traduction filmique du roman²⁸ » : il s'agit de préconiser le respect de la lettre, et ensuite de l'esprit.

²⁴ *Ibid.*, p. 120.

²⁵ *Ibid.*, p. 182.

²⁶ Geoffrey Wagner, *The novel and the cinema*, Cranbury, Associated University Press, 1975, 394 p.

²⁷ Alain Garcia, *Op. Cit.*, p. 201.

²⁸ *Ibid.*, p. 250.

Pour ce qui est de l'« écranisation », elle revient à accorder une importance inverse à la lettre et à l'esprit : elle mise en priorité sur le respect de l'esprit, et non pas sur le contenu. Ce faisant, l'œuvre littéraire issue de la grande littérature se voit magnifiée à travers sa transposition au grand écran.

En résumé, comme le dit Garcia, alors que la première catégorie qu'il définit (l'adaptation) fait défaut au cinéma en demeurant trop près de la littérature et que la seconde (l'adaptation libre) mise sur l'éloignement face au texte d'origine, la troisième (la transposition) ne trahit ni le septième art ni la littérature puisqu'elle se situe à mi-chemin entre ces deux langages/pratiques artistiques²⁹. Ce dernier type représente, selon Alain Garcia la perfection en matière d'adaptation cinématographique puisqu'elle met l'accent non pas sur le passage d'un média à un autre, mais bien d'un langage à un autre, au même titre que la traduction. Cependant, ces deux modes d'expression ne peuvent être comparés dans un rapport strict et, encore une fois, nous voici empêtrés dans la recherche malaisée d'équivalences entre deux œuvres distinctes. Par ailleurs, la créativité de l'adaptateur demeure encore et toujours conditionnelle au respect de l'œuvre première, il se doit d'être fidèle à celle-ci et, à son auteur.

Garcia, à l'instar de Bazin, se réfère perpétuellement à ce qu'il appelle « l'esprit » et la « lettre » sans jamais en formuler une définition précise. Ceci vient sans conteste fragiliser, voire miner, leur argumentaire et, du coup, les différentes catégories d'adaptations qui en résultent apparaissent nébuleuses. De plus, dans le domaine des études comparatives, la mise en parallèle d'un texte écrit et de son pendant filmique occulte le rapport intermédial inhérent au passage de l'écrit au grand écran. Il y a d'un côté le roman et de l'autre le film et il n'est aucunement question d'un dialogue entre les arts : encore une fois on célèbre la suprématie de la littérature sur le cinéma ou vice versa. Certains théoriciens ont souligné et questionné ces lacunes de l'approche comparative, notamment Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Alexie Tcheuyap et Anick

²⁹ *Ibid.*, p. 250-251.

Bergeron. Dans sa thèse intitulée *L'adaptation cinématographique: un cas de lecture*, cette dernière souligne que le concept de la fidélité auquel recourent Bazin et Garcia est empreint d'ambiguïté et que son utilisation demeure extrêmement subjective et arbitraire. Le terme de « fidélité » sous-entend également qu'il existerait une interprétation unique et univoque d'un texte littéraire. Toutefois, comme le dit à juste titre Bergeron, « [l]'auteur a déjà l'avantage d'être unique, alors que les lecteurs d'une œuvre littéraire sont nombreux. Comment décider de la bonne lecture et y confronter une adaptation³⁰ ? » Cette dernière observation vient réaffirmer la nécessité pour nous de recourir à une autre approche, soit celle qui conçoit l'adaptation comme un processus de « réécriture ». Pour les théoriciens de cette école, une adaptation cinématographique représente une vision singulière d'une œuvre écrite, c'est-à-dire celle du cinéaste/adaptateur. Il ne s'agit donc pas de juger de la qualité de cette vision et de comparer film et roman, mais bien de se concentrer sur la reconnaissance du processus créateur de celui qui choisit d'effectuer une adaptation. Dans la prochaine section, nous nous intéresserons aux théoriciens qui refusent de voir dans l'adaptation la version édulcorée d'un texte « original ».

1.2 La réécriture ou la confrontation paradoxale de l'autre et du même

1.2.1 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ou l'écriture qui se fait lecture

En remplaçant le terme d'adaptation par celui de réécriture, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et Alexie Tcheuyap contestent le présupposé bazinien de la fidélité. Il ne s'agit plus d'affirmer la suprématie de l'œuvre écrite, non plus que de prendre en considération le seul transfert d'un médium à un autre, mais bien d'envisager le passage du littéraire au filmique comme la réappropriation d'un texte par une autre subjectivité artistique. La définition proposée par Ropars-Wuilleumier s'inspire de celle formulée

³⁰ Anick Bergeron, *Op. Cit.*, p. 33.

par Maurice Blanchot, dans un tout autre contexte que celui du cinéma³¹. En citant les propos de Blanchot dans son ouvrage intitulé *Écraniques. Le film du texte*³², la théoricienne laisse entendre que le texte source n'existe pas en tant qu'entité figée et unique; la réécriture permet ainsi d'envisager le film comme une répétition, une interprétation possible parmi d'autres. Ainsi, la référence à Blanchot lui permet d'articuler sa réflexion notamment à partir du rejet des critères de fidélité et de trahison. Car la réécriture sous-entend qu'en matière d'adaptation, toute recherche d'équivalences est pernicieuse puisqu'elle reviendrait à procéder à une hiérarchisation des œuvres.

Tout en reconnaissant le bien-fondé du plaidoyer de Bazin en faveur de l'adaptation cinématographique, et principalement le caractère novateur de son texte au moment de sa publication, Ropars-Wuilleumier s'efforce de déconstruire les fondements théoriques des études comparatives. En effet, elle affirme qu'en filigrane de cette pensée se profile une contradiction entre le désir de prôner l'impureté du cinéma, et « [...] la reconduction d'une échelle de valeurs référée par la littérature, qui pourrait seule opérer la purification du septième art³³. » Incidemment, à ses yeux, la conception d'André Bazin tend à réduire le cinéma à un rôle de transcripateur et de vulgarisateur de la littérature puisque c'est elle seule qui serait apte à produire des chefs-d'œuvre. Ce faisant, le septième art serait réduit à respecter l'intégrité des grandes œuvres et à assurer leur pérennité : l'adaptation n'aurait de valeur que dans la mesure où elle s'efforce de rendre l'originalité du texte premier.

³¹ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 192 p.

Dans cet ouvrage, Blanchot remet notamment en question la notion de texte d'origine en avançant que toute écriture est en fait *réécriture* : « Écrire, peut-être non-écrire en écrivant – effacer (en écrivant par-dessus) ce qui n'est pas encore écrit et que la réécriture non seulement recouvre, mais restaure obliquement en la recouvrant, en obligeant à penser qu'il y avait quelque chose d'antérieur, une première version (détour) ou, pis, un texte d'origine et par là nous engageant dans le processus de l'illusion du déchiffrement infini. » (p. 67)

³² Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, 227 p.

³³ *Ibid.*, p. 167.

Allant à l'encontre de ce rapport réducteur entre l'original (littéraire) et la copie (filmique), Ropars-Wuilleumier choisit de voir dans l'adaptation cinématographique la réécriture d'une œuvre littéraire par un lecteur (le cinéaste/adaptateur) qui s'en empare pour procéder à sa déconstruction et ensuite la recomposer à sa manière. Ce faisant, l'acte d'écriture qui caractérise tout projet cinématographique est intimement relié à la lecture, puisque le réalisateur qui se prête au jeu de l'adaptation est avant tout un lecteur qui interprète et commente le texte littéraire, tout en le modifiant. Le cinéaste, pour ne prendre que lui parmi les multiples sujets créateurs à l'œuvre dans un film, fait appel à sa propre subjectivité et à son imaginaire afin de proposer une relecture personnelle. Ainsi, il ne cherche aucunement à dissimuler ou à remplacer le texte littéraire dont il s'inspire.

La question de l'altérité est au cœur même de la théorie développée par Ropars-Wuilleumier puisque l'œuvre cinématographique qui résulte du processus de réécriture se livre paradoxalement à la

[...] répétition du même et l'invention de l'autre, l'œuvre filmique procède du désœuvrement, puisqu'elle ne peut se développer que dans l'altération d'un texte devenu double – identique à soi et pourtant différent [...] la réécriture cinématographique détient ce pouvoir contraire de lire en écrivant, commenter en modifiant, dévoiler en masquant- et détruire sa propre originalité en réfutant l'unicité de l'origine³⁴.

Le texte littéraire se donne donc à lire à travers ce devenir nouveau qui, lui, est caractérisé par l'image et le son. En tant que langage autre, le cinéma se saisit de l'espace littéraire pour le modifier. En embrassant une telle conception de l'adaptation, l'analyste est porté non pas à s'attarder aux différences entre film et roman, mais à se concentrer sur « l'écart de l'œuvre à l'origine³⁵ ».

³⁴ *Ibid.*, p. 170.

³⁵ *Idem.*

Ainsi, la réécriture se distancie et remet en question les thèses comparatistes et cette démarche peut être qualifiée d'intervallaire, comme le pense Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Par conséquent, le texte littéraire n'est pas conçu comme ce dont il faut à tout prix respecter l'essence : on procède à son « désœuvrement », on s'en prend plutôt à son identité³⁶. Il ne s'agit donc plus ici de penser l'adaptation cinématographique en terme d'analogies entre texte source et film. Pour la théoricienne, il est indéniable que « [...] dans l'adaptation, un autre auteur vient prendre en charge le soin d'une lecture à vocation d'écriture. Est-il besoin de reconnaître qu'à tout coup le dernier mot, ou le premier, appartient en fait à l'analyste?³⁷ »

1.2.2 Alexie Tcheuyap et la réécriture comme signature seconde

Cette réflexion, amorcée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier est reprise par Alexie Tcheuyap qui souscrit lui aussi au concept de réécriture. Cependant, alors que celle-ci préfère s'attarder à la (re)lecture et à la polysémie du texte écrit, lui conçoit la réécriture comme l'exploitation d'une œuvre dite « ouverte » par une deuxième « signature ». Bien que la démarche de Tcheuyap s'apparente largement à celle de Ropars-Wuilleumier, elle déroge à celle-ci sous certains rapports. En effet, il reconnaît la nouveauté du regard qu'elle pose sur l'adaptation cinématographique, mais il déplore son allégeance aux *transmédiatisations* : il affirme qu'elle demeure aux prises avec « la tyrannie du code sémiotique³⁸ ». Pour lui, la réécriture se situe bien au-delà du transfert d'un média à un autre et de la mouvance transmédiatique; elle est primordialement caractérisée par la répétition et la re-création.

Dans un premier temps, il s'en prend lui aussi à l'édifice théorique échafaudé par André Bazin. Le principal reproche qu'il adresse à la conception bazinienne concerne le

³⁶ *Ibid.*, p. 211-212.

³⁷ *Ibid.*, p. 226.

³⁸ Alexie Tcheuyap, « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques ». *Protée*, vol. 29, no 3 (hiver), 2001-2002, p. 93.

fait qu'elle encourage « [u]n certain fétichisme [qui] impose le fantôme du texte source dont on se sert pour justifier une improbable recherche des diverses structures dans le texte dit d'arrivée³⁹. » Pour Tcheuyap, la quête de la fidélité (l'« héritage bazinien⁴⁰ »), qui s'est imposée dans le domaine de la critique cinématographique depuis des décennies, est purement utopique. À juste titre, il adhère lui aussi à l'idée que les concepts de « lettre » et d'« esprit » sont extrêmement confus, leur contenu n'étant aucunement défini : « Qu'est-ce donc que la lettre? Et l'esprit? Ne s'agit-il pas de critères purement subjectifs, surtout textuels, basés sur la capacité du spectateur à se souvenir du texte littéraire d'où a été tiré le film⁴¹? » La fidélité à la lettre et à l'esprit sous-entendrait qu'il existe un *projet* de l'auteur facilement identifiable, et qu'une œuvre littéraire renferme un *sens* unique et univoque, sans autre interprétation possible.

Le théoricien de la réécriture se refuse à embrasser une telle conception; il affirme que le texte littéraire d'origine doit plutôt être vu en tant que réservoir de potentialités. Tout comme Umberto Eco⁴², Tcheuyap soutient que l'œuvre littéraire est ouverte, et que celle-ci

[...] ne comporte pas un sens ni un discours pour lequel le cinéaste devrait se mettre en quête. Elle est simplement une base de données et ces données peuvent être réordonnées suivant une perspective nouvelle et descriptible. Le réalisateur choisit des éléments qu'il organise à sa convenance, en fonction de ses objectifs, et surtout, en fonction du public cible⁴³.

S'appuyant sur le concept d'œuvre ouverte, Tcheuyap réproue dans l'approche bazinienne sa condamnation irrémédiable du réalisateur à un état de « servitude », lui dont « [...] l'œuvre n'est pas considérée dans son intégrité ou son indépendance, mais se

³⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

⁴² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 316 p.

⁴³ Alexie Tcheuyap, *Op. Cit.*, p. 92.

trouve réduite à sa capacité de mémoire et de reflet⁴⁴. » Dans cette optique, le cinéaste voit sa liberté créatrice restreinte à un simple exercice de répétition, voire d'imitation. Umberto Eco montre bien que l'œuvre littéraire n'est pas porteuse d'un message unique, qu'elle peut, et doit même, s'offrir à la libre interprétation du lectorat. Selon Tcheuyap, le critère de la fidélité doit donc définitivement être rejeté parce qu'il suppose la primauté du roman sur le film, tout en renvoyant à une conception essentialiste de l'œuvre littéraire.

Chez Tcheuyap, l'adaptation est synonyme d'une réécriture conçue comme « [...] une autre signature, un autre sujet, une autre sensibilité qui approche le texte source en se définissant comme altérité, par laquelle s'esquisse un processus à part entière⁴⁵ ». Cette définition de l'adaptation/réécriture sous-entend la présence d'un « autre », d'une subjectivité nouvelle qui s'empare d'un texte littéraire afin de le reproduire au cinéma. Le réalisateur *signe* et présente aux spectateurs une vision particulière d'une œuvre littéraire qui résulte de choix personnels motivés par son désir de rendre à l'écran son interprétation du récit. Afin d'expliquer la démarche qu'il suppose au cinéaste/adaptateur, Tcheuyap effectue un parallèle entre son acte d'écriture et le complexe d'Œdipe. Il affirme que la fidélité première de l'adaptateur n'est pas au texte originel, mais bien à sa propre créativité et, dans le but de créer une œuvre qui soit à son image, il se doit donc de le travestir: « [l]e meurtre du texte parent est une *nécessité poétique*⁴⁶ ». Loin de trahir le texte écrit, la réécriture mise plutôt sur l'ouverture de toute œuvre: elle procède d'un « redoublement » et d'un « remembrement ». La réappropriation et la recréation sont ainsi possibles du fait que l'on entre dans le registre de la répétition et « [s]ous le "même" se cache désormais un ou plusieurs "autres"⁴⁷ », c'est-à-dire que le film représente une version du roman parmi d'autres. Ce faisant, le produit filmique qui résulte d'une telle opération de réécriture

⁴⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁷ *Idem.*

n'est aucunement inférieur à l'œuvre littéraire, il est seulement postérieur à celle-ci, chronologiquement parlant.

Enfin, l'essentiel de la théorie de Tcheuyap se résume à dire que la réécriture « [...] institue un acte oedipien émancipateur par l'instauration effective de l'autonomie, de l'altérité, laquelle se fonde sur *la répétition* d'un acte *de création*⁴⁸. » Ainsi donc, la réécriture met de l'avant la créativité du cinéaste/adaptateur et qui propose une version du roman dont il s'inspire. Il est question d'une vision et d'une signature, ou d'une lecture, qui sont singulières : sont mis en présence deux textes, deux langages, deux écritures. Néanmoins, le film et le roman sont intimement liés du fait qu'ils mettent en scène les mêmes personnages et les mêmes événements. Cependant, les deux auteurs usent de moyens différents afin de raconter ce récit initial: tandis que l'un recourt aux méthodes narratives propres au cinéma, l'autre puise dans le patrimoine de la littérature. Enfin, la réécriture sous-entend que le réalisateur du film entre en dialogue avec l'écrivain alors qu'il se saisit de son roman dans le but de le recomposer pour le cinéma. Le film est envisagé avant tout à titre d'œuvre seconde puisqu'il vient faire écho au texte source, tout en proposant une vision distincte, mais pourtant similaire à celle du récit écrit.

À travers cette synthèse orientée vers le concept de réécriture, nous avons cherché à montrer que l'adaptation cinématographique ne peut être réduite à une simple imitation imagée du roman. Nous choisissons donc de nous détourner de la conception comparative introduite par Bazin et développée par Garcia en partageant les vues des théoriciens de la réécriture. Aussi préférons-nous concevoir l'adaptation cinématographique comme le lieu de la réécriture d'une œuvre par un autre auteur, en l'occurrence le réalisateur du film.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

Étant donné la place prépondérante qu'occupent la relation et la tension entre l'autre et le même dans notre objet d'analyse, nous avons cherché à mettre en évidence le rapport d'altérité qui existe de manière irréductible entre ces deux pratiques d'écriture que sont la littérature et le cinéma. Le fait de nous distancier des préceptes baziniens pour adopter une conception de l'adaptation cinématographique qui s'apparente davantage à la réécriture vient justement réaffirmer l'importance que nous accordons à la relation d'altérité qui existe entre les œuvres filmique et littéraire dans le contexte de l'adaptation cinématographique. Dans cette optique, nous envisageons la démarche artistique de François Girard en fonction de l'engendrement d'« un nouvel objet, autre, différent⁴⁹ », une œuvre qui vient pourtant redoubler le roman d'Alessandro Baricco. Ainsi, le roman et le film représentent des productions artistiques à la fois distinctes et semblables. Il s'agit dès lors de comprendre comment François Girard est parvenu à « réécrire » l'œuvre de Baricco. Souhaitant dépasser les jugements de valeur, nous proposons une analyse du film *Soie* dont l'objectif principal est de sonder la relation différentielle entre les deux pratiques d'écriture. Ce faisant, notre principale préoccupation sera de souligner le travail de (ré)écriture du créateur qu'est François Girard.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

II. POUR UNE ÉTUDE DU RAPPORT D'ALTÉRITÉ QUI UNIT *SETA* ET *SILK*

En vue de mettre en lumière la nature interprétative et créative du processus ayant mené à la transposition de *Seta* au grand écran, nous présenterons tout d'abord la manière dont François Girard envisage l'adaptation cinématographique. Sa conception du rôle de l'adaptateur nous servira de point de départ pour l'analyse de *Silk* puisque, selon lui, la réécriture d'une œuvre littéraire au cinéma suppose nécessairement la recherche d'un équilibre entre création et respect du texte source.

Aussi, préalablement à l'étude du film, nous nous attarderons à exposer et à comprendre quelle est sa perception de l'histoire relatée dans *Seta* ainsi que les raisons qui l'ont incité à s'appropriier le récit d'Alessandro Baricco. Nous soulignerons l'importance de parler de *Silk* comme d'une vision singulière du roman. Partant de l'idée que le cinéaste procède à la réappropriation et à l'interprétation d'une œuvre, nous mettrons en évidence la façon dont il reconstruit le roman et son histoire, en fonction de la spécificité du médium filmique. Dans ce contexte, nous effectuerons un rapprochement serré des textes littéraire et cinématographique dans le but de cibler leurs ressemblances et leurs dissemblances.

2.1 De la lecture à la réappropriation du roman *Seta*

Afin de comprendre comment François Girard conçoit l'adaptation cinématographique, il est nécessaire de rappeler l'éclectisme de son parcours artistique : il passe aisément du septième art au cirque, en passant par l'opéra et les vidéo-clips. Fasciné par les transferts médiatiques, il collabore aussi au fil des ans à maints projets d'adaptation pour le théâtre et l'opéra⁵⁰. Ces expériences intermédiatiques sont donc venues forger sa vision de l'adaptation au cinéma. Girard explique que

[l']adaptation, c'est comme au théâtre : il faut d'abord comprendre ce qui se passe, le [ce qui se passe] réduire en miettes, et le recomposer en quelque chose qui puisse exister au cinéma. Le travail d'adaptation c'est une transformation... Adapter un livre pour l'écran c'est inévitablement le transformer. L'intérêt c'est de réduire l'œuvre à l'essentiel et de la reconstruire⁵¹.

Il est indéniable que le vocabulaire utilisé par Girard, et plus précisément la référence à l'« essence », tend à apparenter son propos à la conception bazinienne. Cependant, cet énoncé traduit aussi et surtout l'idée qu'à ses yeux, une adaptation cinématographique ne peut être envisagée uniquement à titre de duplicata imagé du roman dont elle est tirée. En effet, il entrevoit le passage de l'écrit à l'écran comme un travail de compréhension, de relecture et de recomposition qui doit néanmoins s'effectuer dans le respect du texte littéraire. Sa conception de l'adaptation correspond donc davantage aux postulats des théoriciens de la réécriture qu'à ceux d'un Bazin ou d'un Garcia, et ce, bien que le cinéaste parle lui aussi de l'*essentiel* de l'œuvre. Il en est ainsi puisqu'à l'instar de Tcheuyap, Girard laisse entendre, avec l'expression « réduire en miettes », qu'il voit le roman comme un bassin de possibilités. Il s'évertue donc à le décortiquer afin d'y puiser les éléments du récit ainsi que les composantes stylistiques et esthétiques qui lui

⁵⁰ Il compte à son actif de nombreuses mises en scène, et adaptations. En 2004 et 2005, François Girard a entre autres monté la pièce *Le Procès* à Montréal, l'opéra *Siegfried* à Toronto et l'oratorio moderne *Lost Objects* à New York.

⁵¹ François Girard cité par Marie-Claude Fortin et Pascale Navarro, « Le film des idées », *Voir*, Montréal, 8 juin 1995, p. 8.

paraissent fondamentales : il déconstruit pour mieux reconstruire. Dans un tel contexte, l'*essence* du roman est donc définie en fonction de la subjectivité du réalisateur et elle n'est aucunement universelle, comme le prétendent les tenants des études comparatives. Aussi, Girard justifie son travail en expliquant qu'il voit en *Seta* un texte source ou initial qu'il transforme : « J'ai mis le livre à l'écran. Je me suis mis au service du texte d'Alessandro, avec les transformations inévitables de l'adaptation⁵² ». Ainsi, le réalisateur de *Silk* insiste sur l'*inévitabilité* des modifications apportées au roman, celles-ci étant partiellement dues au transfert médiatique et largement à l'exercice de sa propre pratique d'écriture. Malgré sa volonté de respecter ce qu'il appelle l'« essentiel » de *Seta*, il avoue avoir pris certaines distances vis-à-vis de Baricco et de son œuvre pour raconter d'une manière toute personnelle ce récit premier qui est issu d'un autre imaginaire que le sien. Nous nous pencherons ultérieurement sur les implications et répercussions de cette ligne de conduite et surtout sur la manière dont celle-ci se traduit dans son film.

Conscient des risques que comporte l'adaptation d'un roman aussi connu que *Seta*, il explique que la reprise d'un tel texte met indéniablement en perspective son travail de créateur. Il ne cherche donc pas à nier l'importance de la source livresque de son film, car le texte de Baricco et sa perception influent nécessairement sur la réception de *Silk*. Toutefois il ajoute :

[c]'est sûr que cela apporte une pression supplémentaire [...] *Soie* est un grand livre, un beau livre qui porte des thèmes riches. Ça peut être un couteau à double tranchant. Mais en même temps, pour adapter *Soie*, il faut mettre de côté les attentes des lecteurs, tout en espérant qu'ils aimeront le film aussi.⁵³

Ces quelques mots nous semblent bien résumer la position adoptée par François Girard en ce qui concerne l'adaptation cinématographique : il fait fi de ceux qui persistent à

⁵² Sonia Sarfati, « Un livre, un film », *La Presse*, Samedi 15 septembre 2007, p. 3.

⁵³ François Girard cité par Maxime Demers, « Savoir prendre son temps », *Le Journal de Montréal*, 15 septembre 2007, p. 52.

juger son film uniquement en fonction de leur interprétation et de leur appréciation personnelles du roman de Baricco. Sa seule motivation est de rendre justice, de façon originale, à cette œuvre qu'il apprécie, tout en espérant que le public embrassera, le temps du film, *sa* vision du récit raconté.

Avec *Silk*, François Girard s'approprie le roman de Baricco, et il entre en dialogue avec l'écrivain et son œuvre. En effet, le réalisateur déconstruit le récit de *Seta* dans le but de le réécrire au cinéma, tout en reconnaissant et en respectant sa spécificité. Il insiste d'ailleurs sur le fait que son projet d'adapter le roman de Baricco était avant tout motivé par une appréciation subjective de celui-ci: «J'ai beaucoup aimé le livre. On décide de faire un film un peu comme on tombe en amour. On ne sait pas trop pourquoi. On tombe amoureux et voilà, on se lance⁵⁴.» Ainsi, l'histoire de Baricco est venue l'interpeller dans son individualité et le roman trouve un écho dans cette expression singulière et nouvelle qu'est le film de Girard. Il respecte et admire l'œuvre du romancier. Il explique que ce qui l'a le plus marqué dans *Seta*, et ce qui a guidé l'ensemble de son projet d'adaptation, c'est cette grande lenteur qui caractérise le récit, ce qu'il appelle « le pouls des personnages » :

Ce ne sont pas des choix esthétiques que j'ai imposés à l'histoire. C'est plutôt celle-ci qui a imposé son rythme. C'est une histoire qui est faite de petites choses, d'une délicatesse. Le livre est fait de subtilités. J'essaie de conserver ça dans le film. Le personnage principal (Joncour) est un contemplatif. On prend son regard pour regarder le monde⁵⁵.

Voilà la tangente que le cinéaste a choisi de prendre pour adapter l'œuvre de l'écrivain au cinéma : il s'est donné notamment pour objectif de rendre ce qui représente, pour lui, la quintessence du roman. Avec *Silk*, il partage *sa* perception du roman et, pleinement

⁵⁴ Julie Rhéaume, « Soie: François Girard tombé amoureux du roman », *Showbizz*, 20 septembre 2007, En ligne, <[http:// www.showbizz.net/articles/20070920145439/soie_francois_girard_tombe_amoureux_roman_entrevue.html](http://www.showbizz.net/articles/20070920145439/soie_francois_girard_tombe_amoureux_roman_entrevue.html)>, Consulté le 1^{er} octobre 2007.

⁵⁵ *Idem*.

conscient des dissimilitudes qui séparent son film du texte littéraire dont il est tiré, il les assume puisqu'elles sont le fruit de sa (re)lecture, de son acte d'écriture.

2.2. Description des différences qui existent entre le film et le roman

En réécrivant *Seta*, l'artiste qu'est François Girard s'est vu dans l'obligation de remodeler le récit original pour le transposer dans le langage propre au septième art, c'est-à-dire celui de l'image et du son. Consciente du fait que maintes dissemblances entre *Silk* et *Seta* soient justement engendrées par ce transfert médiatique, nous avançons que les plus importantes d'entre elles résultent de l'expression d'une subjectivité et d'une sensibilité secondes, celle du cinéaste. Nous choisissons donc de nous intéresser davantage à ces dernières dissimilitudes puisqu'elles sont symptomatiques du travail de réécriture de Girard. Aussi, nous nous proposons de décrire plutôt que de commenter leurs dissemblances. Nous insistons sur ce dernier point puisque notre première lecture est fondée sur le fait qu'il s'agit de deux versions d'une même histoire. Malgré tout, nous gardons en tête le fait que, dans un tel contexte, l'histoire n'est jamais la même du fait que les moyens utilisés pour la raconter ont indéniablement une incidence sur celle-ci.

Afin de réaliser un film qui soit conforme à ce que devait être, selon lui, la mise en image du roman de Baricco, Girard a notamment choisi de déconstruire sa structure narrative et d'étoffer la description et le rôle de certains personnages : il remanie ainsi des éléments fondamentaux du récit, c'est-à-dire le « narré » et le « décrit »⁵⁶. Nous nous

⁵⁶ Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communication*, no. 8, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 152-163.

Dans cet article, Genette distingue les concepts de narration et de description : le premier est événementiel et a trait aux « représentations d'actions et d'événements » tandis que le second est responsable « des représentations d'objets et des personnages » (il est question de leur aspect physique, mais aussi de leur psychologie, en ce qui concerne les personnages). (p. 156)

pencherons donc spécifiquement sur ces deux différences qui sont non seulement les plus visibles, mais aussi, pour nous, les plus significatives.

2.2.1 La structure du récit

Alessandro Baricco et François Girard racontent tout deux la même histoire, celle d'Hervé Joncour. Toutefois, bien que la trame de fond de leurs œuvres soit identique, le premier propose un récit déconstruit alors que celui de Girard se présente à prime abord dans une chronologie presque parfaite. Le roman de Baricco est subdivisé en soixante-cinq chapitres d'une remarquable brièveté puisque les plus longs comportent quelques trois ou quatre pages et les plus courts n'en font qu'une. Ces différents chapitres présentent, sous forme de tableaux succincts, des épisodes de la vie de Joncour, et leur succession engendre un récit fragmenté fait d'ellipses et de prolepses. Ajoutons que l'histoire d'Hervé Joncour est racontée dans les deux œuvres *a posteriori*. En effet, l'époque où le protagoniste voyageait au Japon est révolue. Dans le roman, cette caractéristique du récit est mise en évidence du fait que tous les verbes du discours narratif sont conjugués au passé.

Pour sa part, Girard présente ce qui semble être la suite linéaire des événements venus marquer le destin de Joncour. Et pourtant, la finale de son film révèle qu'il s'agit d'un long « flash-back » qui retrace avec fluidité les divers moments de son idylle amoureux. Nous pouvons supposer que cette simplification de la structure narrative procède d'un souci de clarté et d'un désir du réalisateur de mettre à l'avant-plan la beauté du récit et des moments évoqués : la forme cède ainsi le pas au fond afin que l'attention du spectateur soit totalement orientée vers l'histoire.

2.2.2 Le dispositif narratif

Au-delà de la structure du récit, les modes narratifs choisis par les deux créateurs s'avèrent également distincts. Chez l'écrivain, c'est un narrateur extradiégétique qui relate l'histoire en effectuant maintes digressions afin de mettre en contexte les événements de la vie du protagoniste. Par le biais de cette stratégie narrative, il situe son récit dans le temps et l'ancre dans le réel en faisant entre autres référence à Flaubert et à l'époque où il écrivait *Salammbô* (1861)⁵⁷ ainsi qu'aux découvertes d'Abraham Lincoln en matière d'électricité⁵⁸. Il est également important de souligner que, dans le roman, celui qui prend en charge le récit n'est aucunement nommé ni personnifié. Ce faisant, aux yeux d'un lecteur, le caractère anonyme du narrateur peut renvoyer tant à l'auteur du roman qu'à un personnage énigmatique et extérieur au récit.

François Girard explique que, pour lui, « [...] c'est forcément l'auteur qui est le narrateur.⁵⁹ » C'est cette interprétation bien personnelle du récit qui l'a conduit à choisir le protagoniste pour narrateur, dérogeant ainsi au procédé romanesque de la narration anonyme et omnisciente qui caractérise *Seta*⁶⁰. C'était pour lui un moyen de se distancier du texte de Baricco. Aussi, Girard confie au jeune Ludovic le rôle d'interlocuteur de son narrateur-personnage et l'histoire est racontée sous la forme de souvenirs que se remémore Joncour. C'est ainsi que le garçonnet devient le destinataire, voire le légataire, du récit. N'ayant pas d'enfant, Hervé adopte en quelque sorte ce petit garçon qui a été abandonné par son père. Ajoutons qu'un tel rapport de filiation axé sur la transmission d'un vécu, d'une expérience, est un thème récurrent dans l'oeuvre du cinéaste. Sa réappropriation du texte justifiait donc la création de ce personnage et le nom de celui-ci

⁵⁷ Alessandro Baricco, *Op. Cit.*, p. 9 et p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁹ Laurendeau, Francine, « François Girard. Une adaptation inventive et fidèle », *Séquences* (Montréal), no 250 (septembre-octobre), 2007, p. 36.

⁶⁰ Certains cinéastes adaptateurs recourent à un narrateur en voix *over* dans le but de reproduire au cinéma le style indirect de la narration littéraire. Ainsi, ils conçoivent la narration en voix *over* comme étant le pendant filmique du narrateur extradiégétique en littérature. On trouve un exemple dans le film *Perfume : The Story of a Murderer* (2006), de Tom Tykwer. Il s'agit de l'adaptation au grand écran du best-seller *Le parfum* de Patrick Süskind (1985).

revêt d'ailleurs une symbolique toute particulière pour Girard puisqu'il s'agit du patronyme de son grand-père⁶¹.

Ainsi, la voix d'Hervé s'élève ponctuellement, accompagnant les images de son passé qui défilent à l'écran. Avec son film, Girard parvient à créer une atmosphère intime accentuée par les nombreux passages narratifs en voix *off*. Ce procédé a pour effet d'introduire aussi le public dans la confidence : le spectateur peut s'imaginer être celui à qui s'adresse Joncour au début du film alors qu'il dit : « *Why should I tell you about it?* ». Bien que le destinataire du récit de Joncour soit le jeune Ludovic, ce n'est qu'à la toute fin du film que son identité est dévoilée. Pour le cinéaste et son équipe, *Silk* « [...] *is an intimate-feeling epic that boasts a painterly visual style, it is also something of a memory piece, something told (Herve narrates the entire film in an extended flashback) a story that insists on the bonds between slowness and memory*⁶². » Le choix de mettre en scène un narrateur intradiégétique sous-entend aussi, chez Girard, une volonté certaine de miser sur l'oralité et de créer une proximité avec le public : alors que le roman se caractérise par la distanciation et l'anonymat, Girard donne à son film le ton d'une confession, d'un secret.

2.2.3 La description des personnages

Par ailleurs, pour François Girard, la réécriture du roman *Seta* passe nécessairement par la redéfinition et l'étoffement des caractéristiques physiques de ses différents personnages. Il en est ainsi puisque Baricco a écrit son roman en prenant soin de décrire Hervé Joncour et sa femme de manière fort allusive : seuls d'infimes détails viennent guider le lecteur dans la représentation de ceux-ci. Par exemple, la seule description physique qui est faite d'Hélène se résume ainsi : « C'était une grande femme,

⁶¹ Pierre Cayouette, « François Girard, un être lumineux », *Op. Cit.*, En ligne.

⁶² Gabbie Corrente, Tim Ringuette et Annie Tremblay, *Dossier de Presse de Silk*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2007, p. 9.

aux gestes lents, elle portait de longs cheveux noirs qu'elle ne rassemblait jamais sur sa tête. Elle avait une voix superbe⁶³. » Du reste, ce portrait évanescant d'Hélène accorde une grande liberté d'interprétation au lecteur. Pour ce qui est d'Hervé, le roman ne comporte aucune référence à sa physionomie et il est primordialement défini en fonction de son occupation : il est marchand de vers à soie. Aussi, le narrateur le décrit comme un être fondamentalement contemplatif. D'ailleurs, le roman se termine sur cette phrase qui vient souligner la calme et passive attitude du protagoniste : « Parfois, les jours de vent, Hervé Joncour descendait jusqu'au lac et passait des heures à regarder, parce qu'il lui semblait voir, dessiné sur l'eau, le spectacle léger, et inexplicable, qu'avait été sa vie⁶⁴. » Face à la presque totale absence de descriptions physiologiques dans le livre, Girard, tout comme les autres lecteurs du roman, a pu se forger sa propre image des personnages, ce qui l'a conduit à choisir Keira Knightley et Michael Pitt pour camper le couple Joncour (ANNEXE A). Bien que les deux personnages principaux soient fort peu dépeints dans le roman, il est dit qu'au moment où Hervé Joncour effectue son premier voyage en quête de vers à soie, il est âgé de trente-deux ans. François Girard, choisit donc de rajeunir de dix ans environ les personnages d'Hélène et d'Hervé puisque, pour lui, l'histoire de *Silk* ne pouvait qu'être celle de très jeunes adultes :

Dans le roman ça n'a pas d'importance. Leur âge est mentionné une fois. On n'y revient jamais. On peut l'oublier. Je les ai rajeunis parce qu'au cinéma, l'âge est de toutes les scènes et de tous les plans. Or, pour moi, *Soie* est beaucoup l'histoire d'un jeune homme qui découvre sa voie, découvre l'amour, et se découvre lui-même⁶⁵.

Cette explication vient rappeler le décalage qui existe entre les mots et les images au niveau de la description. Comme l'explique Seymour Chatman, « *Of course a literary narrative could go indefinitely at this level of vagueness. [...] But film cannot be vague,*

⁶³ Alessandro Baricco, *Op. Cit.*, p. 29-30.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁵ Sonia Sarfati, « Deux créateurs une sensibilité », *La Presse*, Samedi 22 septembre 2007, p. 6.

*at least not visually vague*⁶⁶. » Ainsi, la littérature est le lieu de l'insinuation et un personnage peut uniquement y être dépeint à grands traits sans que le lecteur en soit offusqué: l'écrivain peut délibérément omettre de mentionner maintes caractéristiques physionomiques. À l'opposé, le cinéma ne laisse rien passer inaperçu : l'image est totalisante puisqu'elle offre à la vue de multiples et infimes détails qui n'auraient pu être tous mentionnés. C'est ainsi qu'au cinéma, un détail physique aussi anodin à l'écrit que l'âge du protagoniste vient crever l'écran à chaque minute du film.

Nous nous sommes penchés jusqu'à présent sur le couple Joncour, mais un autre personnage est représenté différemment dans le roman et dans le film, il s'agit de la belle inconnue rencontrée au Japon. En effet, Alessandro Baricco évoque ce personnage-charnière du récit en faisant uniquement référence à sa jeunesse et à ses yeux. Le narrateur donne d'elle une description fort évasive et, tout au long du récit, il parle de son faciès en reprenant presque systématiquement ces mots « c'était le visage d'une jeune fille⁶⁷ ». Au trente-quatrième chapitre, il va même jusqu'à l'appeler « la femme au visage de jeune fille⁶⁸ ». Aussi, Baricco recourt ponctuellement à des variations d'une seule phrase qui décrit les yeux de cette femme: « [...] ces yeux *n'avait pas une forme orientale*⁶⁹ ». Ainsi, le narrateur romanesque laisse entendre de manière subtile que, pour lui, celle dont s'entiche Hervé Joncour ne serait pas asiatique. Malgré sa volonté de doter la jeune fille de traits occidentaux, Baricco constate que son portrait du personnage sème la confusion chez son lectorat : par exemple, nombre d'éditeurs ont doté son livre d'une page couverture sur laquelle on voit une jeune orientale. Il ajoute : « [...] j'ai compris que cette "erreur" reflétait la perception que les gens ont du personnage. J'ai beau avoir écrit qu'elle est occidentale, les lecteurs la voient autrement⁷⁰. » Girard est de ceux pour qui la mystérieuse jeune femme se présentait d'emblée comme étant originaire de l'Orient et

⁶⁶ Seymour Chatman, *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and in Film*, Cornell University Press, New York, 1990, p. 40.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 34, 46.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁹ Alessandro Baricco, *Op. Cit.*, p. 36, 46, 74, 105.

⁷⁰ Sonia Sarfati, « Un livre, un film », *Op. Cit.*, p. 3.

c'est pourquoi il a confié ce rôle à une actrice japonaise, Sei Ashina (ANNEXE B). Le cinéaste explique d'ailleurs que cette interprétation divergente résulte du fait, qu'à ses yeux, elle ne pouvait qu'être asiatique étant donné l'implication idéologique d'une identité commune, c'est-à-dire occidentale, entre elle et le protagoniste :

J'ai eu un malaise avec l'idée que cette femme ne soit pas japonaise. Hervé Joncour a soif du monde, il le parcourt, découvre une culture dont il ne connaît ni la langue ni les mœurs, dans laquelle il s'émerveille et... il s'éprendrait de la seule personne qui lui ressemblerait? Pour moi, il y a là quelque chose de narcissique. J'ai quand même conservé une espèce de flou sur le personnage, sur son identité, afin de préserver la qualité "d'oiseau rare" qui est l'idée d'Alessandro dans le livre⁷¹.

Cette décision de faire de la mystérieuse jeune fille une Orientale découle donc certainement d'un désir, chez le cinéaste, d'illustrer la quête d'altérité entreprise par Joncour dans le cadre de ses voyages au Pays du Soleil Levant. Alors que Baricco souhaite montrer combien l'Autre peut être similaire au Même, le cinéaste, lui, opère une différenciation entre Joncour et la jeune asiatique et, ce faisant, il cherche indéniablement à donner un visage à l'Autre. La démarche de réécriture du cinéaste sous-entend ainsi une vaste et importante réflexion sur l'interculturalité, une réflexion que nous expliquerons et commenterons dans le cadre du prochain chapitre.

2.2.4 Le personnage d'Hélène, magnifié

Enfin, la dernière différence entre film et roman sur laquelle nous souhaitons nous arrêter a trait au rôle joué par le personnage d'Hélène dans les deux œuvres. Dans *Seta*, la femme de Joncour est l'un des piliers du récit, mais elle ne dispose pas d'une identité

⁷¹ *Idem.*

propre. Alors qu'Hervé est le voyageur qui part à la conquête du monde et de ses merveilles, Hélène, elle, demeure prisonnière de son quotidien douillet : à l'instar de Pénélope, elle n'existe que dans l'attente de son mari. Il est le centre de son univers et sa vie toute entière tourne autour de lui : il est sa raison d'être. Même au sein de la diégèse, aucune place n'est consacrée au récit des mois qu'elle passe à espérer le retour de son époux : elle en est totalement évacuée, jusqu'à son retour. Elle n'a ni profession, ni existence en soi, elle n'est que la femme d'Hervé.

Afin d'actualiser le roman, Girard a délibérément choisi de développer le rôle d'Hélène en la dotant notamment d'une profession. Il explique cette décision du fait qu'elle est presque absente du roman alors qu'elle représente l'un des pivots de l'histoire : pour lui, il était primordial de l'incarner afin de la rendre plus crédible, et surtout plus tangible : « *We also needed to turn her into a schoolteacher so she has a life when Herve is gone and so on. I would say that was our main battle, draft after draft, to look again and again how to turn Helene into a full-blooded character*⁷². » Cet ajout contribue à moderniser l'histoire racontée. Le réalisateur a aussi jugé important de lui octroyer un espace physique qui lui appartienne : elle est bel et bien l'instigatrice de ce magnifique projet qu'est le jardin. Il fait donc sien cet espace qui, dans le roman, est la propriété d'Hervé : « [...] *so she has her own world*⁷³ » et ce jardin revêt une symbolique toute particulière dans le récit. Effectivement, le parc fleuri des Joncour représente le salut de la petite bourgade de Lavilledieu : en engageant les membres de la communauté afin de l'aménager, Hervé et Hélène les sauvent tous de la famine et, ce faisant, tous deux compensent pour l'échec lamentable du dernier voyage au Japon. Ainsi, Hélène occupe une place de premier plan dans les deux œuvres, mais tandis que le roman s'attarde à évoquer sa présence, le film fait d'elle un personnage qui prend part activement à l'histoire. Ultimement, cette différence est extrêmement significative puisqu'elle a un effet direct sur le dénouement final. En effet, dans le texte de Baricco, la femme de

⁷² Gabbie Corrente, Tim Ringuette, Annie Tremblay, *Op. Cit.*, p. 5.

⁷³ *Idem.*, p. 8.

Joncour est très effacée et le lecteur tend à l'oublier. Il demeure sous le choc lorsqu'il apprend que c'est elle qui est à l'origine de la lettre d'amour, et la révélation est d'autant plus frappante que le personnage était demeuré jusqu'alors dans l'ombre. Au contraire, dans le film, le fait qu'Hélène soit aussi active et présente fait en sorte qu'elle n'est pas reléguée à l'arrière-plan et le spectateur est en quelque sorte préparé graduellement à l'idée qu'elle est l'auteure de la missive.

Les dissemblances marquées qui séparent le film et le roman pourraient, aux yeux de certains détracteurs de l'adaptation cinématographique, être perçues comme étant symptomatiques d'une impossibilité à transposer avec justesse une œuvre littéraire au grand écran. Un tel raisonnement découlerait principalement de l'idée fort répandue que la nature fondamentalement distincte de ces pratiques artistiques prohiberait une quête simultanée de ressemblance et d'originalité. Pourtant, il serait intempestif d'appréhender de cette manière le récit livresque et son pendant filmique puisque cela reviendrait à ne considérer le rapport différentiel qui les unit qu'en termes d'inadéquations techniques. Rappelons que, dans le cadre de notre analyse, nous croyons qu'il est inutile de se borner uniquement à reconnaître les différences qui séparent *Seta* et *Silk*, étant donné qu'il existe aussi entre ces œuvres des liens multiples et manifestes. Bien que les actes d'écriture de Baricco et de Girard soient fort distincts, notamment de par leur médium, il n'en demeure pas moins qu'une étroite et bien réelle similarité réunit leurs créations.

2.3 Description des ressemblances qui existent entre le film et le roman

Certes, à la base, l'histoire racontée (la *fabula*) dans les deux œuvres ici à l'étude demeure la même, mais au-delà de ce banal constat, il existe de grandes ressemblances entre la prose d'Alessandro Baricco et le travail de réalisation de François Girard. C'est ainsi que ces deux artistes semblent partager non seulement une passion pour la musique, mais aussi une sensibilité commune. D'ailleurs, dès l'amorce du projet d'adaptation, Baricco avait approuvé la réappropriation de son roman par Girard : « François a pris

mon histoire et en a fait son histoire. Mais comme au départ, il a ressenti ce désir d'adapter cette histoire-là, qui contient quelque chose de mon monde à moi, c'est qu'elle contenait aussi quelque chose de son monde à lui⁷⁴. » Ainsi, l'histoire de *Seta* est venu trouver écho dans l'imaginaire du réalisateur et celui-ci s'est en quelque sorte reconnu dans l'œuvre de l'écrivain.

Afin de mener à bien notre analyse, nous supposons donc que les nombreuses ressemblances entre film et roman sont principalement le résultat d'un dialogue, au propre et au figuré, entre le romancier et le cinéaste. À travers leurs créations, ils sont entrés en relation, mais ils se sont aussi bel et bien rencontrés afin de partager leur vision de l'histoire. En effet, Baricco a été présent tout au long du processus de création du long-métrage à titre de consultant, et non de dictateur d'idées⁷⁵. Aussi, lorsque lui fut confié le projet d'adaptation de *Seta*, Girard connaissait déjà l'œuvre de Baricco puisqu'en 2001 il avait mis en scène *Novecento, un monologo*⁷⁶ au théâtre Quat'Sous. Il était donc déjà familier avec le style et l'univers du romancier italien, ce qui lui a permis de prendre possession de son texte, tout en respectant son altérité et la singularité de sa signature.

Par ailleurs, la réécriture cinématographique de *Seta* s'apparente largement au roman de par maintes similitudes de nature stylistique. En effet, le cinéaste a lui aussi recours à l'allusion et à la répétition, des procédés utilisés fréquemment par Baricco. Girard s'est efforcé également de respecter l'économie de mots qui caractérise l'œuvre de l'écrivain, de même que les silences de son texte. Aussi, il restitue au cinéma

⁷⁴ François Girard cité par Sonia Sarfati, « Deux créateurs, une sensibilité », *Op. Cit.*, p. 6.

⁷⁵ Alessandro Baricco n'a pas co-signé le scénario, car Girard l'a écrit avec Michael Golding, mais il a été présent au fil du processus d'adaptation. Dans une entrevue accordée au journal *24 heures*, François Girard explique sa néanmoins fructueuse et intime collaboration avec Alessandro Baricco : « [...] il a lu toutes versions du scénario, il a vu toutes les versions du montage et il a vu la version finale. Il a toujours été là tout au long du projet et on a beaucoup discuté. Je ne cherchais pas une approbation de sa part, mais il était quand même un collaborateur, un compagnon de route, il était près de moi et on s'est suivi ensembles. On est maintenant de grands amis. » [source : Véronique Beaudet, *Op. Cit.*, p. W4.]

⁷⁶ Alessandro Baricco, *Novecento un monologo*, Milan, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1994, 88 p.

l'importance accordée à la vue dans le roman : les jeunes gens sont séparés par une barrière linguistique et, de fait, leurs interactions sont muettes et passent avant tout par l'échange de regards.

2.3.1 La musique, un vecteur de création

Il semble bel et bien exister une communauté d'esprit entre les deux auteurs, laquelle résulte, certes, de leur rencontre effective et de leur sympathie mutuelle, mais aussi et surtout du fait que leurs pratiques d'écriture sont largement apparentées. En effet, pour Baricco et Girard, création est synonyme d'échanges inter-artistiques, et ils font le plus souvent appel à la musique afin d'enrichir leurs créations. Chez Baricco, la musique est intimement liée à son acte d'écriture et elle est une source d'inspiration quasi inépuisable. Dans l'univers de Girard, la musique se voit accorder une place plus grande que celle qui lui est traditionnellement réservée au cinéma, elle est avant tout un moteur narratif.

Alessandro Baricco est musicologue de formation. Non seulement est-il l'auteur de critiques musicales et d'essais portant notamment sur Mozart et Rossini⁷⁷, mais il effectue aussi de multiples parallèles entre sa pratique artistique et celle du compositeur. Dans sa préface à *Seta*, traduite pour la version française de son roman publiée chez Albin Michel, il use justement d'une comparaison musicale afin d'expliquer la nature de son œuvre: « Toutes les histoires ont leur musique. Celle-ci a une musique blanche. [...] déconcertante quelques fois : elle se joue doucement, et elle se danse lentement. Quand elle est bien jouée, c'est comme si on entendait jouer le silence [...] »⁷⁸. Ainsi, le romancier

⁷⁷ Alessandro Baricco est l'auteur d'une série d'essais publiés en français et parus sous le titre de *Constellations. Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*, publié en 1999 chez Calmann-Lévy.

⁷⁸ Alessandro Baricco, Préface à *Soie*, Coll. « Les grandes traductions », Paris, Albin Michel, 1997, 121p.

compare ce qu'il appelle la « musique blanche » et son roman puisque celui-ci est fait de silence et de lenteur.

Parfois, la musique est mise en scène dans un roman, comme dans *Novecento, un monologo* qui relate l'histoire d'un pianiste sur l'océan, un homme pour qui la musique est plus qu'une passion puisqu'il s'agit de sa raison d'être. Lorsque l'écrivain ne place pas la musique directement au cœur de ses récits, il la laisse planer au-dessus de ses protagonistes ou bien il s'y réfère de manière subtile et détournée. Par exemple, il dote le jeune protagoniste de *City*⁷⁹ d'un patronyme qui fait référence à l'illustre pianiste canadien Glenn Gould. Ainsi, la musique est omniprésente dans l'œuvre de Baricco, tantôt de manière thématique, tantôt par le biais du style ou de l'allusion.

Pour sa part, François Girard révèle avec éclat son amour pour la musique en allant jusqu'à en faire le sujet de ses films que sont *32 Short Films about Glenn Gould* et *The Red Violin*. Son travail cinématographique est intimement lié à la musique. Selon lui, « [...] tous les cinéastes sont des musiciens. C'est ce qu'on fait, on organise des événements, des ambiances, des émotions dans le temps, ça ressemble beaucoup à la musique⁸⁰. » Grand mélomane, la musique fait donc partie intégrante de sa démarche artistique et son amour pour celle-ci l'a même conduit à la mise en scène d'opéras. Dans *Silk*, bien qu'elle ne soit pas au centre de la diégèse, son importance demeure capitale. Pour en écrire la musique, le réalisateur s'est tourné vers un musicien japonais. Il explique que:

⁷⁹ Alessandro Baricco, *City*, Rizzoli, 1999, 487 p.

⁸⁰ François Girard cité par Karl Fillion, « Soie : Entrevues », En ligne, < <http://www.cinoche.com> >, 19 septembre 2007, Consulté le 2 octobre 2007.

[d]ans *Soie* la musique est un liant. Plutôt que de faire une illustration musicale de l'Europe et du Japon séparément, je suis allé vers un compositeur qui pouvait englober les deux cultures dans un seul geste musical. Sakamoto c'était le compositeur idéal. Il est Japonais, il a une sensibilité japonaise, mais il est aussi un musicien du monde qui vit à New York⁸¹.

La musique répond donc ici à une quête d'authenticité et de symbolique puisqu'elle incarne véritablement, dans sa genèse et dans son utilisation, la rencontre de l'Est et de l'Ouest. Dans le travail du réalisateur, la musique occupe indéniablement une fonction toute particulière et qui dépasse largement la simple instrumentalisation. Comme l'explique Michel Chion, il est courant de voir la musique combler un certain vide dans l'image, « [...] elle est utilisée comme dépannage, rustine, liant, assaisonnement, cache-misère et bouche-trou⁸². » Et pourtant, des cinéastes tels que Girard montrent bien à quel point la musique peut être plus qu'un complément de l'image. En effet, elle peut être un élément « moteur », c'est-à-dire qu'elle structure et oriente le récit. De plus, elle permet bel et bien de transmettre les émotions des personnages, produisant un effet sur le spectateur, apportant une « valeur ajoutée ». Chion définit ce concept-charnière en ces mots :

La valeur ajoutée est cet effet en vertu duquel un apport d'information, d'émotion, d'atmosphère, amené par un élément sonore, est spontanément projeté par le spectateur (l'audio-spectateur, en fait) sur ce qu'il voit, comme si cela en émanait naturellement⁸³.

Conscient du pouvoir d'évocation de la musique, Girard exploite ses effets qui sont en partie responsable de la conduite du récit : elle ne fait pas qu'enjoliver les images, elle les accompagne et rehausse leur charge émotive.

⁸¹ Véronique Beaudet, *Op. Cit.*, p. W4.

⁸² Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2002, 475 p.

⁸³ *Idem.*, p. 205.

Ainsi donc, tant chez Baricco que chez Girard, la musique est réellement un vecteur de création. Elle se manifeste au détour de chacune de leurs phrases, de leurs images et de leurs gestes artistiques.

2.3.2 Le recours fréquent aux non-dits et aux sous-entendus

Pour réaliser son film et témoigner de son respect et de son admiration pour l'œuvre de Baricco, le cinéaste canadien reprend et transpose au cinéma des effets de style caractéristiques du roman.

Seta occupe une place particulière dans l'œuvre d'Alessandro Baricco. Pour l'écrire, l'auteur a délibérément choisi de se détourner du style baroque et exploratoire qui caractérisait jusqu'alors ses romans. En effet, afin de raconter l'histoire étrange et émouvante d'Hervé Joncour, il opte pour une forme d'écriture qui mise avant tout sur l'épure et la simplicité. Il explique d'ailleurs ainsi la genèse de cette œuvre singulière qu'il considère d'emblée comme un objet visuel:

Je voulais écrire un récit n'utilisant que des mots nécessaires, en éliminant tout élément superflu. Je voulais laisser passer la lumière naturelle, plutôt que de m'efforcer d'éclaircir artificiellement. D'ailleurs, l'histoire de *Soie* ne pouvait qu'être racontée de la sorte, car, face au sujet de la trahison et de l'infidélité, je ne peux qu'imaginer une attitude faite de distance et de respect⁸⁴.

Ce parti pris l'a donc amené à produire un texte fait de phrases concises et claires qui place l'histoire à l'avant-plan. Toutefois, simplicité stylistique n'est aucunement synonyme d'absence de recherche poétique. Avec *Seta*, Baricco se plaît à recourir aux procédés littéraires que sont l'allusion, la répétition et la métonymie, notamment. L'exemple le plus flagrant d'évocation demeure sans nul doute la manière dont il fait

⁸⁴ Fabio Gambaro, « Alessandro Baricco ». *Magazine Littéraire* (Paris), no 362 (février), 1998, p. 78.

référence aux origines de la mystérieuse inconnue. En effet, le portrait ténu qu'il en fait laisse planer un doute sur son identité. Tel que mentionné précédemment, plutôt que d'écrire sans équivoque qu'elle est Occidentale, il préfère la décrire par la négative en ne recourant qu'à quelques mots : «[...] ses yeux n'avaient pas une forme orientale⁸⁵ ». La concision du texte de Baricco, le fait qu'il trace à grands traits les contours de l'histoire de Joncour, force son lecteur à parachever le récit en formulant ses propres déductions et en meublant les blancs et les silences laissés délibérément par l'auteur.

Bien que le film de François Girard se situe dans le registre de la monstration et qu'il impose d'emblée sa perception de l'histoire, il est lui aussi caractérisé par les non-dits et les allusions. Fréquemment, le cinéaste laisse les images parler d'elles-mêmes. Ce pouvoir évocateur, nous en trouvons l'exemple dans la séquence montrant Hervé qui quitte le village de Hara Jubei, après son second séjour. Celui-ci voit, sur le sol enneigé, une paire de lunettes. Il se penche pour les ramasser; un plan rapproché le montre alors qu'il les tient à la main, le verre de l'une des lentilles est brisé (ANNEXE C). Cette image insolite sous-entend qu'un malheur s'est abattu sur Schuyler, le seul personnage à porter des lunettes. De plus, la veille, celui-ci tenait des propos déplacés à l'égard de Jubei et de sa maîtresse. Au lieu de faire raconter l'action par l'un des personnages ou par le biais de la narration en voix *off*, Girard choisit d'user d'un procédé métonymique : il préfère évoquer l'événement.

Le récit de *Silk* est également marqué par de multiples passages évocateurs, mais aussi par des phrases du discours narratif qui font office de présages. Par exemple, au moment où défilent à l'écran des images montrant les retrouvailles d'Hervé et de sa femme, au retour de son premier voyage, on entend Hervé en voix *off*. Les paroles qu'il prononce alors sont loin de traduire la plénitude de leur bonheur et l'apaisement de l'émoi ressenti pour la belle Orientale : « *I was suprised to find that our life was still there... Just as I had left it but it was about to change...* » Ces quelques mots suffisent

⁸⁵ Alessandro Baricco, *Op. Cit.*, p. 46.

donc pour induire un doute quant au destin des amoureux. En un autre moment, alors que des images de son quotidien avec Hélène sont montrées, sa voix s'élève et son propos traduit une nostalgie certaine : « *It was a happy time that summer [...] life was simple again.* ». Après quelques secondes, il ajoute : « *But I knew that it couldn't last forever.* » Celui qui relate cette histoire en connaît déjà le dénouement et il laisse entendre à son interlocuteur que l'ombre de la jeune inconnue continuera longtemps de planer sur son mariage. Le discours du protagoniste-narrateur est constitué de phrases énigmatiques, mais extrêmement révélatrices, qui permettent d'anticiper les souffrances et les bouleversements à venir. Voilà donc comment le réalisateur parvient à réactualiser au cinéma, par le biais d'une narration faites d'images et de mots, les sous-entendus caractéristiques du roman qu'il adapte.

2.3.3 L'art de la reprise

Baricco est également un virtuose de la reprise et celle-ci participe certainement de sa démarche particulière. En effet, au-delà de l'autoréférentialité, l'auteur italien se plaît à faire intervenir dans son œuvre des intertextes divers dont certains sont musicaux. Ainsi, de manière récurrente, il vient réaffirmer l'importance d'un détail ou d'un événement en reprenant presque tels quels au sein d'une même œuvre des mots ou des phrases-clé. Il s'agit d'une pratique marquée par l'intermédialité puisqu'il transpose en littérature des procédés typiquement musicaux tels que le rythme et la répétition de thèmes spécifiques. On pense, par exemple, aux passages narratifs consacrés à la description des trajets de Joncour alors qu'il chemine vers le Japon. Son premier périple est raconté en ces mots :

Il parcourut à cheval deux mille kilomètres de steppe russe, franchit les monts Oural, entra en Sibérie, voyagea pendant quarante jours avant d'atteindre le lac Baïkal, que les gens de l'endroit appelaient : la mer. Il redescendit le cours du fleuve Amour, longeant la frontière chinoise jusqu'à l'Océan [...]⁸⁶.

Lorsque vient le temps de relater ses voyages subséquents en direction du Pays du Soleil Levant, l'auteur reprend cette description presque mot pour mot. En fait, la seule variante concerne le lac Baïkal puisqu'il y fait référence en recourant à différents qualificatifs: « [...] que les gens de l'endroit appelaient : le démon⁸⁷. », « [...] que les gens de l'endroit appelaient : le dernier⁸⁸. » et « [...] que les gens de l'endroit appelaient : le saint⁸⁹. » Ces variations sur un même thème lui permettent d'insister sur le fait que les paysages sillonnés par Joncour appartiennent au déjà vu et les diverses appellations données au lac traduisent les états d'âme du protagoniste alors qu'il effectue ces multiples traversées.

Dans son mémoire de maîtrise consacré à l'étude de l'art de la reprise chez Alessandro Baricco, Geneviève Richer propose une analyse fort intéressante de *Seta* qui s'articule justement autour des quatre périple d'Hervé. Richer suggère qu'avec ce roman, l'écrivain italien a réactualisé et repris en littérature une stratégie partitionnelle typiquement musicale, celle de la sonate. Elle avance que

⁸⁶ *Ibid*, p. 31.

⁸⁷ *Ibid*, p. 45.

⁸⁸ *Ibid*, p. 63.

⁸⁹ *Ibid*, p. 96.

[...] ce texte se découpe, de façon assez évidente, en quatre grands "mouvements", alternés les uns aux autres par l'entremise d'une répétition majeure dans la narration du roman et qui consiste en une description géographique des lieux que doit traverser le personnage principal lors de ses différents voyages au Japon. On pourrait également affirmer que ces quatre mouvements relatent les quatre voyages dudit personnage⁹⁰.

Le travail de Richer fait voir à quel point le texte de *Seta* constitue une variation littéraire d'une construction musicale faite de quatre mouvements et d'un motif récurrent, soit la sonate. Son interprétation jette un jour nouveau sur le roman, tout en réaffirmant la prédominance de la musique dans l'œuvre de Baricco ainsi que la profondeur de sa réflexion sur l'art de la reprise et l'intermédialité.

Puisque la littérature est le domaine de la description et que le cinéma est celui de la monstration, ce sont les images de voyages qui, dans le film, sont sans cesse répétées. Afin de représenter les contrées que traverse Hervé, Girard a lui aussi choisi de reprendre sensiblement les mêmes images, d'un voyage à l'autre (ANNEXE D). Ce faisant, il vient recréer à l'écran l'étrangeté et la familiarité des paysages qui défilent devant les yeux du protagoniste. Malgré tout, c'est la trame sonore qui vient le mieux témoigner de l'importance qu'accorde Girard à la répétition. De voyage en voyage, les retours d'Hervé à Lavilledieu sont accompagnés par des mélodies qui sont littéralement cette fois des variations sur un même thème. Les pièces de Ryuichi Sakamoto qui correspondent à ces différentes retrouvailles sont d'ailleurs intitulées : « *First Return* », « *Second Return* » et « *The Last Return* ». Aussi, ce redoublement en musique est caractéristique d'autres morceaux écrits par Sakamoto pour le film tels que ceux destinés aux scènes d'amour entre Hervé et la mystérieuse inconnue. Leurs titres rappellent leur caractère répétitif et

⁹⁰Geneviève Richer, *Écriture de la reprise : intertextualité et intersémiotité dans l'œuvre d'Alessandro Baricco*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2001, p. 75.

séquentiel: « *Love Theme* » et « *Love Theme II* ». Dans *Silk*, la musique prend ainsi fréquemment le relais de la narration et les mélodies étrangement semblables qui ponctuent les événements marquants du récit rendent palpables les sentiments qui habitent le protagoniste. Ce faisant, nul besoin de les exprimer en mots puisque la trame musicale, avec ses répétitions, se fait le véhicule de cette émotivité en faisant vibrer le spectateur au même rythme que les personnages eux-mêmes.

2.3.4 Des silences paradoxalement éloquents

L'économie de mots tant prisée par Baricco pour écrire *Seta*, un roman qui ne fait que quelques cent quarante pages, est transposée avec justesse au grand écran par le biais de la musique. À maintes reprises, le spectateur assiste à des scènes dépourvues de tout dialogue, comme celle, fort émouvante, où la mystérieuse jeune femme baigne Hervé. Aucun mot n'est prononcé et seule une triste mélodie s'élève. C'est celle-ci qui, à elle seule, traduit les émotions éprouvées par les deux amants alors qu'ils vivent ce premier moment d'intimité. Les silences sont paradoxalement éloquents dans le film puisque cet effacement du discours permet à la parole de céder le pas aux images qui, conjuguées à la musique, sont chargées de traduire les états d'âme des personnages. Ce stratagème rappelle en certains points le traitement que le réalisateur Yasujiro Ozu réserve au silence. Il est donc intéressant ici d'effectuer un parallèle entre le travail du Japonais et celui de Girard. En effet,

[l]e cinéma d'Ozu se caractérise également par une mise en scène du rapport entre le silence et la parole, par une éloquence qui fait entrer dans une relation dynamique l'image, le silence, le son et la parole. Le silence n'est pas alors une absence de son ou de paroles, ou un simple fond environnant, mais une sorte d'acteur, de présence pesant sur le déroulement du film autant que le son audible et que le visuel dans lequel il s'épanouit⁹¹.

⁹¹ Basile Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, p. 42.

Ce même phénomène est perceptible dans *Silk* puisque le film est marqué par cette même « éloquence silencieuse⁹² ». Le silence est mis en scène, et ce, même lorsque les images sont accompagnées de musique : l'absence de dialogue est accentuée et les mots non-prononcés sont en quelque sorte mis en abîme.

Dans le roman, Baricco s'attarde également à mettre l'accent sur certains moments dépourvus de toute parole puisque ceux-ci, dans leur silencieux déroulement, évoquent l'absurdité de toute tentative visant à traduire en mots l'inexprimable. Comme le disait l'auteur lui-même, voilà l'essence de ce texte : il s'agit d'une histoire simple faite d'immobilité et de silence et ce récit éthéré confère à des actions et à des événements banals une extraordinaire signification. Quelques phrases puisées à même le récit viennent illustrer et résumer à merveille la quintessence de *Seta*, ces phrases utilisées pour décrire la première rencontre entre Hervé et la mystérieuse inconnue : « Dans la pièce, tout était tellement silencieux et immobile que ce qui arriva soudain parut un événement immense, et pourtant ce n'était rien.⁹³ » Cet événement à la fois marquant et anodin constitue la première fois où la jeune femme pose son regard sur lui. Voici comment Baricco décrit cet instant sublime :

« Tout à coup,
sans bouger le moins du monde,
cette jeune fille
ouvrit les yeux.⁹⁴ »

La mise en page du roman a été ici respectée puisqu'elle est caractéristique de la démarche intertextuelle de Baricco. À la manière des haïkus, il isole cette phrase et la décortique en plusieurs lignes afin de bien mettre en relief son importance capitale. Il

⁹² *Ibid.*, p. 12.

⁹³ Alessandro Baricco. *Op. Cit.*, p. 36.

⁹⁴ *Idem.*

pèse chacun de ces mots à la manière d'un conteur qui isolerait chacun d'eux dans le but de faire résonner chez son auditoire leur écho et leur sens. En apparence, c'est un moment bref et insignifiant, mais il s'agit de la prémisse de la passion dévorante d'Hervé pour cette femme évanescence et distante. Avec ce seul extrait, le romancier vient réaffirmer à son lecteur qu'il maîtrise à la perfection l'écriture minimaliste et l'art délicat de l'évocation.

Les silences viennent donc, chez l'écrivain et chez le réalisateur, contribuer à l'avancement du récit : ils sont responsables de cette impression de lenteur qui se dégage de leurs œuvres respectives. L'absence fréquente de paroles permet au lecteur et au spectateur de s'imprégner davantage de l'atmosphère intime qui se dégage de l'histoire d'amour d'Hervé Joncour.

2.3.5 *Silk* et *Seta*, deux œuvres qui misent sur le regard

Seta est un roman où les mots et la certitude cèdent le pas au silence et aux impressions. Aussi, cette œuvre ne relate qu'un nombre restreint d'actions et il en est ainsi principalement du fait que le protagoniste du récit est un homme qui, au lieu de prendre en main sa destinée, se laisse porter par les événements. Son tempérament passif est d'ailleurs décrit par le biais d'une allégorie : «C'était au reste un de ces hommes qui aiment *assister* à leur propre vie, considérant comme déplacée toute ambition de *la vivre*. On aura remarqué que ceux-là contemplent leur destin à la façon dont la plupart des autres contemplent une journée de pluie⁹⁵. » Il se fait le spectateur de sa propre vie qui, telle une parade ou un jour de pluie, défile devant ses yeux sans qu'il ne cherche à y prendre réellement part. Sa passivité est aussi et surtout synonyme de l'agonie du temps qui passe. Joncour incarne donc l'image parfaite du contemplatif romantique et sa vision du monde et de sa destinée vient teinter cette histoire qui est la sienne, une histoire à la fois déchirante et sereine, à la fois magnifique et silencieuse. Son aventure avec la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

maîtresse de Jubei est à l'image de son existence toute entière puisque leur incapacité à échanger dans une langue qui leur sera commune limite leur relation à l'échange de regards langoureux.

François Girard accorde lui aussi une place primordiale au regard dans son film et ceci ne découle pas uniquement du fait que son médium est celui de l'image. Maints critiques ont relevé cette caractéristique fondamentale de *Silk*, c'est-à-dire que l'importance conférée à la vue traduit un souci de reproduire au grand écran l'immobilité et le silence emblématiques de *Seta*. Elie Castel commentait justement cet aspect du film : « En apparence de simples regards, mais pleins d'intensité, des regards qui expriment le désir de l'un envers l'autre, qui divulguent avec subtilité et abandon à la fois, le besoin de rapprochement des corps⁹⁶. » L'idylle de Joncour et de la jeune fille repose presque entièrement sur le regard, ce regard qui, en se posant sur l'autre, déclenche une passion dévorante. La première image de *Silk* est d'ailleurs chargée d'une grande symbolique qui vient donner le ton à l'ensemble du film puisqu'elle montre la jeune inconnue tant désirée, se baignant sensuellement dans des eaux thermales (ANNEXE E). En effet, cette vision marquante de l'être aimé, de cet objet de désir, est chargée de lourds sous-entendus qui sont explicités alors que la voix du protagoniste se fait entendre. Il n'est alors qu'une voix désincarnée, c'est-à-dire qu'il est entièrement contenu dans ce regard qu'il pose sur elle, et il s'évertue à décrire, en peu de mots et avec une grande émotion, cette image de son passé qui le hante. Tous les mots et toutes les pensées qu'il s'apprête à partager sont orientées vers cette jeune femme dont le regard et le corps demeurent à jamais gravés dans sa mémoire.

Autant Girard que Baricco relatent l'histoire d'amour d'Hervé Joncour, et c'est elle qui semble s'imposer à eux en les guidant dans leurs choix esthétiques. Malgré les différences qui existent entre leurs deux pratiques, le vécu de cet homme paraît induire

⁹⁶ Elie Castel, « Les signes éthérés du regard », *Séquences* (Montréal), no 250 (septembre-octobre), 2007, p. 34.

d'emblée un mode particulier de narration, ce qui engendre des œuvres extraordinairement proches.

Cette comparaison des récits filmique et littéraires livrés nous a permis de cerner les ressemblances qui unissent deux œuvres en apparence si différentes. Les deux artistes racontent à leur manière une même histoire et, bien que la comparaison de leurs récits s'impose, notre principal objectif demeure la mise en évidence de l'originalité de leur travail ainsi que l'exposition de leur dialogue artistique. Afin de conclure cette portion de notre analyse, nous souhaitons citer François Girard lui-même. Il affirme que, loin de voir la transposition au grand écran du roman de Baricco comme étant un casse-tête, la concision du récit et sa richesse ont facilité sa réécriture au cinéma :

[...] il se prête très bien au cinéma, même s'il présentait quelques difficultés. Il a un bon rapport de densité. La plupart du temps, quand on adapte un roman, on doit en déchirer la moitié, faire disparaître des personnages. Ici, si tu transposais chaque scène du livre en scène de cinéma, tu aurais à peu près la durée du film. Il n'y avait donc pas le problème de devoir condenser. L'autre chose attirante, d'un point de vue cinématographique, c'est le rapport entre une histoire très intime, qui se déroule dans deux petits villages — un en Europe, l'autre au Japon —, et le contrepoint de cette intimité, le grand souffle des voyages, par-delà les continents⁹⁷.

Ainsi donc, pour Girard, *Seta* représenterait peut-être le roman parfait qu'il cherchait à adapter depuis tant d'années. En effet, non seulement s'est-il reconnu dans cette histoire, mais le cinéaste globe-trotter a vu en elle la possibilité d'entrer encore une fois en contact avec d'autres cultures.

⁹⁷ François Girard cite par Pierre Cayouette, « François Girard, un être lumineux », *Op. Cit.*, En ligne.

Jusqu'à présent, nous nous sommes attardée au rapport de l'« Autre » au « Même » dans une optique médiatique, c'est-à-dire à travers l'étude de la relation entre film et texte. Pourtant, l'altérité qui caractérise le devenir filmique de *Seta* est double puisqu'elle est aussi le propre de la culture. L'altérité culturelle est ainsi présente au sein même de l'histoire qui est racontée étant donné que son protagoniste est un marchand français qui se voit appelé à séjourner au Japon. Au fil de notre analyse, nous nous intéresserons donc à la manière dont sont perçus et représentés l'Orient et l'Occident dans *Silk*. Nous commenterons également la mise en relation des cultures occidentale et orientale en cette fin du XIXe siècle, ainsi que les échanges culturels qui en résultent.

III. *SILK*, UNE RÉFLEXION SUR L'ALTÉRITÉ CULTURELLE

Avec *Silk*, François Girard propose une vaste et intime réflexion sur les notions d'identité et d'altérité, ainsi que sur les rapports entre Est et Ouest. En effet, l'histoire d'Hervé Joncour se déroule à une époque où le Japon n'était encore qu'une contrée méconnue à la fois fascinante et inquiétante. À travers ses multiples périples en sol nippon, Girard pose avec subtilité un regard critique sur les stéréotypes qui circulaient alors sur le Japon, en France et ailleurs. Par la mise en scène du personnage de Joncour, il s'interroge également sur le rôle joué par les voyageurs au fil du XIX^e siècle. En effet, ces explorateurs pouvaient être de véritables passeurs culturels en contribuant à la transmission d'une connaissance réelle du peuple japonais et de sa culture.

En vue de comprendre la teneur du questionnement identitaire que formule le réalisateur dans son film, nous nous référerons aux études interculturelles, et plus particulièrement à la théorie élaborée par Daniel Castillo Durante qui porte sur les représentations de l'Autre. Nous nous intéresserons à la dichotomie Est/Ouest pour démontrer qu'elle traduit et dénonce à la fois un certain parti pris orientaliste. Par la suite, nous nous pencherons sur la symbolique associée aux personnages féminins puisque ceux-ci incarnent la relation d'altérité qui existe entre l'Orient et l'Occident. Enfin, c'est sur l'ambiguïté des liens qu'Hervé tisse avec le Japon que nous nous attarderons. Ultimement, ces observations nous permettront d'effectuer un rapprochement entre le film de Girard et le néojaponisme.

3.1 Les représentations textuelles et symboliques de l'Est et de l'Ouest

3.1.1 L'interculturalité et l'altérité

Afin de sonder le rapport d'altérité qui existe dans l'imaginaire collectif entre l'Orient et l'Occident, il est avant tout nécessaire et pertinent de revisiter brièvement les fondements de cette dialectique identitaire. Comme l'explique Daniel Castillo Durante, cette relation a été premièrement pensée en fonction d'une instrumentalisation de l'Autre : dès les premiers balbutiements de la philosophie occidentale, l'Autre a été exclu et dénigré de par sa différence vis-à-vis du Même, c'est-à-dire l'homme occidental, blanc et « civilisé ». En nous basant sur les travaux de Castillo Durante, nous comprenons que, pour parvenir à rendre caduque une telle conception, il est nécessaire de procéder à

[...] une remise en question radicale des présupposés fondateurs de la pensée occidentale. [...] Les différentes philosophies qui sous-tendent la représentation de l'Autre dans l'ensemble des disciplines du savoir en Occident partagent un trait commun, celui d'assujettir son altérité au Même⁹⁸.

Le théoricien déplore le fait que, par le passé, et encore à ce jour, des relents de ces idéologies archaïques viennent teinter le rapport à autrui. Par exemple, lorsque les premiers Européens se sont rendus en Orient, ils étaient pétris d'idées préconçues à l'égard de ces peuples qui se situaient à l'extérieur de leur civilisation. De fait, du point de vue des Occidentaux, ceux-ci incarnaient irrémédiablement l'Autre puisque le point de référence ultime de cette relation différentielle était sans équivoque leur monde, leur identité. Castillo Durante renchérit en avançant que « [l]e visage qu'on prête à l'Autre est régi par le stéréotype. Il s'agit d'un mécanisme d'anamorphose qui brouille l'image

⁹⁸ Daniel Castillo Durante, « Les Enjeux de l'altérité et de la littérature », *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997, p. 3.

de l'Autre⁹⁹. » Toutefois, la littérature aurait, selon lui, le pouvoir de renverser ces stéréotypes dont fait l'objet l'Autre. Pour notre part, nous soutenons qu'il en va de même pour tous les arts caractérisés par le mimétisme, le septième art inclusivement.

Ainsi, pour Daniel Castillo Durante, et dans le champ des études interculturelles en général, la perception de l'Autre dans les textes littéraires occupe une place prépondérante, car il s'agit d'un moyen de questionner et de repositionner l'altérité. L'étude de la perception de l'Autre s'attarde non seulement au discours qui a pour objet l'étranger, mais aussi à la manière dont autrui est imaginé, schématisé et symbolisé. Comme l'explique Robert Dion, la rencontre de l'Autre fait partie intégrante de la tradition littéraire, et plus précisément depuis l'écriture du mythe fondateur qu'est *L'Odyssée* :

L'une des structures de base de l'œuvre littéraire épique et narrative manifeste d'ailleurs l'expérience fondatrice de la traversée des cultures. Résumons-la ainsi : un héros (plus rarement une héroïne) quitte sa famille, sa ville et son pays, puis parcourt une part plus ou moins vaste du monde avant de revenir à son point de départ. Tel est le canevas d'une multitude de romans, à commencer par *L'Odyssée*. La perception de l'Autre constitue ainsi un thème littéraire privilégié [...] ¹⁰⁰.

Il est intéressant de souligner que ce schéma narratif est aisément reconnaissable dans *Silk* : le film raconte l'histoire d'un voyageur qui part vers des contrées lointaines en laissant derrière lui sa femme et son village. Hervé Joncour, à l'instar du héros de *L'Odyssée*, entame un long périple qui sera redoublé d'une véritable quête identitaire. Au contact de la culture japonaise et face à cet Autre qui se dresse devant lui, il voit son identité d'homme blanc et occidental irrémédiablement troublée. Le héros est ainsi confronté à la possibilité d'être à son tour l'Autre et il est placé malgré lui dans un état

⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁰ Robert Dion, « L'Étude des transferts culturels : éléments de théorie », *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Ottawa/Würzburg, Presses de l'Université d'Ottawa/Königshausen & Neumann, coll. « Transferts culturels », 2007, p. 50.

de dépendance. Il doit se soumettre à d'autres règles afin de s'adapter rapidement à cette société si distincte de la sienne. En choisissant de relater le récit initiatique de cet homme, Girard se détourne des clichés et des catégorisations identitaires intempestives. Il s'évertue plutôt à souligner subtilement la futilité de penser l'Autre et le Même en des termes stricts et imperméables.

3.1.2 Le discours sur l'Autre, le Japonais

Dans son film, Girard procède à la mise en scène de la culture japonaise à travers le regard d'un Européen qui, à l'aube de son premier voyage, ignore tout du Japon et de ses mœurs. Pourtant, au fil de ses voyages, le jeune Français parvient graduellement à apprivoiser ce pays avec ses coutumes et ses rites ancestraux. C'est le personnage de Baldabiau qui est l'instigateur de ses missions en sol nippon. Il présente à Hervé cette exotique destination, totalement inconnue pour lui, en ces mots : « *It's that way. You keep going to the end of the world.* » À l'époque où se déroule l'histoire, et loin des grands centres culturels de l'Occident, le Japon n'était qu'un mythe. Aux dires de Joncour et de ses semblables, ce pays représentait « [...] *the end of the world* », c'est-à-dire qu'il se situait au-delà des limites du monde européen. L'expression utilisée par Baldabiau pour parler du Pays du Soleil Levant témoigne bien de la méconnaissance des Occidentaux d'alors : le Japon, c'est le bout du monde et il s'agit d'un pays qui, à leurs yeux, est non seulement extrêmement éloigné, mais aussi mystérieux et chaotique. Aussi, lorsque Baldabiau expose l'idée de ce voyage aux notables de Lavilledieu, il insiste sur son caractère téméraire et il explique : « *But there is a risk. The journey's long and dangerous... and it's forbidden to travel inland beyond Japan's harbors. No Westerner has done it.* » Le peuple insulaire ferme ses frontières aux nations étrangères et ce protectionnisme est interprété par les Européens comme une menace et une preuve de méfiance à leur égard. C'est donc avec cette seule idée en tête que Hervé s'embarque pour le Japon, en 1861, afin d'aller y chercher des vers à soie, et de cette périlleuse entreprise dépend la survie de sa communauté.

En cette seconde moitié du XIX^e siècle, le Japon est encore fermé aux étrangers et Joncour se doit d'y pénétrer clandestinement¹⁰¹. Étant donné leur ignorance presque absolue de la réalité du Japon et le statut d'infériorité qu'ils confèrent d'emblée à ce peuple lointain, le maire et les marchands de Lavilledieu, respectueux de la loi chez eux, violent sans scrupule les lois japonaises. Ils échafaudent donc le projet de soustraire aux Japonais une portion de leurs vers à soie alors que ces derniers en proscrivent l'exportation. Ce faisant, les dirigeants de Lavilledieu adoptent une posture typiquement coloniale qui, sans équivoque, inféode l'Autre. Le personnage de Schuyller incarne lui aussi ces valeurs colonialistes puisqu'il se rend en sol japonais dans le but de s'enrichir grâce au trafic d'armes. Le marchand hollandais ferme les yeux sur les violences qui ont alors cours au Japon. Contrairement à Hervé, il n'est aucunement disposé à s'ouvrir à la culture nipponne et à créer des liens de confiance avec Hara Jubei et ses pairs. C'est ainsi qu'il met en garde Hervé contre le seigneur de la guerre en lui disant : « *Do not be fooled by his kindness. There is a price for everything. [...] I'd be careful if I were you.* » Schuyller opte donc pour une posture marquée par une hargne et une défiance certaines: il exhorte Joncour à protéger son identité européenne en retournant dans son pays aussi rapidement que possible.

Plutôt que d'adopter une telle position, Joncour choisit d'entrer en dialogue avec les Japonais et d'apprendre sur leur culture. En partant pour le Japon, il joue indéniablement le rôle de médiateur culturel puisque, à l'image des commerçants et des voyageurs qui se rendent en des contrées lointaines, il prend contact directement avec un peuple et ses mœurs. Chacun des voyages d'Hervé au Japon lui permet de connaître davantage les us et coutumes des Nippons. Il est alors le seul habitant de la petite bourgade de Lavilledieu à pouvoir dresser un portrait réaliste de ce pays. Ainsi, par son expérience du Japon, il devient la référence pour tout ce qui a trait à cette terre éloignée.

¹⁰¹ Alors que l'Europe reprend contact avec les pays arabes au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, le Japon demeure fermé jusqu'à la seconde moitié du XIX^e. En juillet 1853 le commodore Perry pose un ultimatum au gouvernement nippon. Peu après, il fait son entrée dans la baie de Yokohama et quelques mois plus tard, le Japon ouvre timidement ses ports aux commerçants étrangers. Aussi, ce n'est qu'en 1866 que le Japon légalise l'exportation des vers à soie.

D'ailleurs, lorsqu'il demande à Baldabiau à qui s'adresser pour traduire le billet de la jeune inconnue rédigé en japonais, ce dernier lui répond par cette phrase énigmatique: « *Ask Hervé Joncour.* » Bien que déconcerté par cette réplique insolite, Hervé prend conscience du rôle symbolique qu'il joue au sein de sa communauté : il est en quelque sorte un ambassadeur du Japon en Occident. Rappelons, toutefois, que le personnage de Joncour ne se démarque pas par sa loquacité, mais ses phrases presque monosyllabiques. Il ne fait presque jamais référence à ses voyages au Japon, car leur évocation lui est douloureuse : ils sont intimement liés à sa rencontre avec la mystérieuse Asiatique. Cependant, à la fin de sa vie, il choisit de lever le voile sur son idylle et de parler à Ludovic de ses séjours dans le village d'Hara Jubei. Le jeune garçon est donc le seul villageois à qui il fait le récit complet de ses voyages et avec qui il partage sa perception et sa connaissance du Japon : on assiste à une réelle passation de savoir. Par ailleurs, lorsque sa femme l'interroge sur ses voyages et sur la culture nipponne, il lui raconte une histoire bien particulière :

[...] *She was Chinese. She was the emperor's third wife. Legend has it that she was preparing tea... in the palace garden. She accidentally dropped a cocoon into the hot water...and then she discovered...that a cocoon's fibers could be unwound... and a thread could be obtained from it... one that was strong enough for weaving.*

Par le biais de ce récit allégorique de la découverte des vers à soie, une histoire qu'il associe à son expérience japonaise, il témoigne d'une certaine volonté d'embrasser cette culture pour, en quelque sorte, la faire sienne. Aussi, montre-t-il à quel point ses séjours au Japon font désormais partie intégrante de l'homme qu'il est devenu.

Silk est avant tout un récit initiatique et c'est pourquoi le film s'attarde à montrer les changements qui s'opèrent dans la mentalité et la conscience d'Hervé lui-même. Il est un passeur culturel passif qui demeure muet, mais qui néanmoins fait preuve d'une grande sensibilité face au Japon. C'est ainsi qu'il laisse entendre que, pour lui, ce pays si

différent du sien, ne représente plus « [...] *the end of the world* ». Il ne s'agit plus uniquement d'un mythe puisque cette contrée est, pour lui, désormais faite de visages et de rencontres. Et pourtant, lors de son dernier voyage, il prend conscience de la guerre civile qui sévit au Japon, il voit le village de Jubei incendié et il exprime sa tristesse ainsi : « *This time, it was the end of the world.* » Il s'agit de la fin d'un monde prospère et d'une alliance paisible entre Hara Jubei et lui. Cette réflexion montre aussi à quel point il se soucie du devenir des Japonais: leur destinée lui tient à coeur. Malgré la distance qui les sépare, un sentiment d'appartenance à ce monde lointain, mais désormais familier, a grandi en lui.

3.1.3 L'Orientalisme et l'étude des représentations de l'Est et de l'Ouest

Le film *Silk* véhicule une conception de l'Orient et de l'Occident qui pourrait, de prime abord, être apparentée aux postulats orientalistes. Avant de pousser plus loin notre réflexion sur le sujet, il est nécessaire de revoir les grandes lignes de l'Orientalisme afin d'en comprendre les préceptes et fondements idéologiques. Comme l'explique Edward W. Saïd, aujourd'hui, « [e]st un orientaliste toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient en général [...] »¹⁰². Pourtant, malgré cette définition académique, le terme « Orientalisme » est, dans le langage courant, principalement associé à une connotation péjorative, Saïd renchérit en admettant qu'

[i]l est vrai que le terme orientalisme est moins en faveur aujourd'hui chez les spécialistes que celui d'*études orientales* ou d'*études d'aires culturelles (area studies)*, à la fois parce qu'il est trop vague ou trop général et parce qu'il connote l'attitude du colonialisme du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, qui administrait ces pays en les dominant¹⁰³.

¹⁰² Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p.14.

¹⁰³ *Idem.*

À l'époque où se déroule *Silk*, le colonialisme bat son plein et l'attitude des dirigeants de Lavilledieu ainsi que celle de Schuyller traduit à merveille cette posture qui place l'Occident en position de supériorité vis-à-vis de l'Orient. Chez Saïd, l'Orient correspond à l'ensemble des pays arabes puisque, jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle, ce terme désignait l'Inde et les pays dits bibliques. Pourtant, il est possible et juste d'extrapoler le concept d'Orient aux nations asiatiques, comme nous le faisons ici. Aussi, le théoricien avance que l'Orientalisme équivaut à « [...] une vision politique de la réalité, sa structure accentue la différence entre ce qui est familier (l'Europe, l'Occident, "nous") et ce qui est étranger (L'Orient, "eux")¹⁰⁴. »

Dans le film, les représentations qui sont faites du Japon et de la France montrent un réel fossé tant idéologique que technologique et social entre deux réalités culturelles. D'emblée, l'Europe est positionnée comme étant le point de référence et de comparaison de tout conflit identitaire. Au premier regard, nulle rencontre n'est possible entre ces deux réalités diamétralement opposées. D'un côté est représentée une Europe (France) moderne avec ses industries et sa fièvre de progrès et, de l'autre, est montré un Japon féodal en pleine crise qui est aussi et surtout la terre des traditions ancestrales. Les images de Lavilledieu, seule ville européenne dépeinte dans le film, donnent l'impression d'une petite ville paisible et prospère. La survie de ses habitants est assurée par la fabrication de la soie : à maintes reprises sont montrées ses usines ainsi que ses ouvrières qui s'affairent sans relâche. La ville natale de Joncour se voit ainsi comparée au village d'Hara Jubei qui est manifestement campagnard avec ses constructions rustiques faites de bois et de paille. Cette petite bourgade est le seul et unique lieu à être associé à la culture japonaise, et ce, tout au long du film. C'est ainsi que le village est le théâtre des rituels les plus anciens, comme la cérémonie du thé et celle du bain, de même que la pratique de la mise à mort des criminels. Hervé est d'ailleurs témoin d'une de ces exécutions sans procès. En effet, dans le but de l'intimider et de lui faire savoir qu'il n'est plus le bienvenu au Japon, Jubei pend le jeune messager envoyé par sa

¹⁰⁴ *Idem.*, p. 59.

maîtresse à Joncour. Le Japonais justifie cet acte violent et réaffirme son ultimatum en ces mots:

Japan is an ancient country. It has ancient laws. There are crimes here for which it is acceptable... to condemn a man to death. The boy committed one of those crimes when he carried a love message from his mistress. [...] He was the message.

Joncour incarnait la possibilité pour ces deux cultures si différentes de se rencontrer et de s'enrichir mutuellement, mais en suivant ses pulsions et en se croyant momentanément au-dessus des lois de ce pays, il perd l'amitié et le respect d'Hara Jubei. Les dernières paroles de celui qui se disait son ami furent une menace et un ordre. Jubei prononce ces paroles alors qu'il le tient en joug: « *Now go and never return here again.* » Tandis que les Européens se prêtent au jeu de l'hypocrisie en fermant les yeux sur les crimes qu'ils commettent outre-mer, Hara Jubei et son peuple misent sur l'honneur et c'est pourquoi le seigneur de la guerre ne peut pardonner à Joncour sa trahison.

Dans le film, sur le plan symbolique, le climat des deux continents participe de leur distanciation. L'Europe est synonyme de journées ensoleillées, de températures clémentes et de jardins fleuris tandis que le Japon est éternellement aux prises avec des froids sibériens et ses étendues enneigées sont presque désertiques. Ainsi montré, le pays d'Hara Jubei apparaît vraiment comme le bout du monde. Les paysages contribuent à opposer l'Occident et l'Orient : d'un côté est réaffirmée la chaleur et la familiarité accueillante de l'Europe, et de l'autre la froideur et la fermeture du peuple nippon face aux étrangers. Le traitement réservé à la nature vient donc témoigner de l'écart tant idéologique que culturel qui sépare l'Europe du Pays du Soleil Levant et, encore une fois, cette représentation antithétique paraît valoriser le pays d'origine du protagoniste, au détriment de celui de Jubei.

La distance entre le Japon et la France est d'autant plus grande qu'on n'y parle pas la même langue. Lorsque Joncour effectue son premier voyage au Japon, il ne parle aucunement japonais et il est exclu de toutes les conversations jusqu'à ce que Hara Jubei s'adresse à lui en anglais. Au lieu de doter son film de sous-titres afin de guider son public dans le dédale de ces incompréhensibles interactions, Girard a délibérément omis les traductions en simultané. De manière à partager avec le spectateur les angoisses et l'inintelligibilité des échanges auxquels Joncour assiste, le réalisateur s'est refusé à sous-titrer son film. Ce faisant, il parvient à mettre davantage l'accent sur le sentiment d'étrangeté qui habite le protagoniste¹⁰⁵. Son univers et celui du Japon sont fondamentalement distincts : il est systématiquement mis en retrait, et ce, jusqu'à ce que Jubei daigne lui parler dans sa langue. C'est le Japonais qui fait alors les premiers pas vers lui.

Cette dichotomie Est-Ouest qui se traduit au détour de chacune des images de *Silk* semble réaffirmer l'inadéquation de ces deux peuples et la suprématie présumée de l'Europe dans l'esprit de ses ressortissants. Pourtant, loin d'embrasser une telle conception des relations entre Orient et Occident, François Girard s'efforce de dénoncer les rapports ambigus et dégradants que l'Europe a entretenus au XIX^e siècle avec le Japon, en les amplifiant. Il y parvient en exploitant au maximum le mimétisme du cinéma et il s'efforce de réfléchir sur la perception de l'Autre et sur la richesse des dialogues interculturels.

¹⁰⁵ François Girard cité par Valérie Caron, « Voyage au bout de soi », *Le cinema.ca*, 20 septembre 2007, En ligne, < <http://www.lecinema.ca/entrevue.php?Id=1036> >, Consulté le 24 septembre 2007.

3.2 Quête identitaire et remise en question de l'Autre et du Même

3.2.1 Le voyage et l'expérience de l'étranger

Les relations entre Est et Ouest sont également remises en perspective du fait que Hervé Joncour lui-même voit sa propre identité questionnée. En effet, il expérimente le vécu de l'étranger et il se voit confiné dans le rôle de l'Autre. Dans le premier tome de son ouvrage intitulé *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir réfléchit sur les fondements mêmes du concept d'altérité en reprenant la figure du voyageur et à ce propos elle explique qu' :

[...] en voyage, le natif s'aperçoit avec scandale qu'il y a dans les pays voisins des natifs qui le regardent à son tour comme étranger; entre villages, clans, nations, classes, il y a [...] des luttes qui ôtent à l'idée de l'*Autre* son sens absolu et en découvrant la relativité; bon gré, mal gré, individus et groupes sont bien obligés de reconnaître la réciprocité de leur rapport¹⁰⁶.

Confronté au difficile constat qu'il est lui-même l'étranger lorsqu'il s'exile de sa patrie, l'homme en vient à comprendre que le rapport de l'Autre au Même peut être inversé. Le protagoniste de *Silk* expérimente justement ce relativisme culturel puisque, à travers ses quatre voyages au Japon, il doit s'acclimater aux mœurs et aux coutumes nipponnes. « *The European male traveler goes abroad to mysterious Orient, and he discovers his exotic, erotic Other*¹⁰⁷. » Ainsi, fort de son identité d'homme blanc occidental, Hervé Joncour arrive au Japon en conquérant. Rapidement, il se voit cependant privé de cette supériorité qu'il croyait naturelle face à ceux qu'il considère à la base comme étant des barbares, de par leur mode de vie modeste et leur retard technologique. Certes, il parvient la première fois au Pays du Soleil Levant dans un esprit de domination puisque ses mandateurs lui ont confié la mission illégale d'acheter des Japonais une parcelle des vers à soie. Toutefois, il constate très vite que sa posture est des plus délicates et qu'il

¹⁰⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 2003, p.19.

¹⁰⁷ Robert Rushing, « Alessandro Baricco's *Seta* : Travel, Ventriloquism and the Other », *MLN (Online) MLA International Bibliography*. Baltimore, Modern Language Department of Johns Hopkins University Press, p. 2.

doit se soumettre aux us et coutumes du pays dans lequel il séjourne. Son premier voyage est néanmoins marqué par la méfiance et par l'étrangeté puisqu'il se défie de Jubei et de son apparente gentillesse : sans chercher à tisser des liens, il se contente d'acheter ses vers à soie et de repartir avec son butin. À son retour en Europe, il décrit Hara Jubei, à ses yeux l'ambassadeur du Japon et de ses traditions, en se référant à lui comme étant un homme impassible, voire austère. Il va jusqu'à dire à sa femme: « *He was closed...secretive.* » Il s'agit là des seules impressions qu'il formule sur le personnage de Jubei, à ce moment du récit. Cependant, dans le cadre de son deuxième périple, sa perception de Jubei et de son peuple, ainsi que celle qu'il a de lui-même, sont sujets à changements. Au premier abord, Joncour ressent de l'angoisse face à cette civilisation et, comme tout voyageur européen qui voyage en Orient, il a le réflexe de se protéger afin d'échapper à son influence. Il s'agit d'une contrée aux mœurs bizarres qui viennent à la fois troubler et fasciner le visiteur européen. Celui-ci demeure sur ses gardes afin de ne pas succomber à la tentation, voilà selon lui la seule manière de préserver intacte son identité occidentale¹⁰⁸.

L'expérience du Japon vécue par Hervé Joncour rappelle celle des explorateurs venus en Orient, car lui aussi s'est vu à la fois séduit et destabilisé par l'exotisme troublant du pays des samouraïs. Cependant, lors de son second séjour au village de Jubei, le voyageur ressent à son arrivée un étrange sentiment de familiarité et il exprime ainsi cet état d'âme : « *And once again, I made it to the village. Only this time, it was different. This time, I was not treated like a stranger. This time, I belonged.* » Il ne s'agit que de sa deuxième visite, mais déjà, il vient resserrer des liens déjà esquissés avec les Japonais, il retrouve des lieux et des visages connus. De manière à se fondre davantage dans la population du village, il quitte aussi pour la première fois ses habits occidentaux pour revêtir un kimono. Ce geste en apparence anodin traduit une volonté certaine de se rapprocher de Jubei et de ses compatriotes en adoptant leurs vêtements et leurs coutumes, le temps d'un voyage. Par ailleurs, Hara Jubei, lui qui avait paru si distant lors

¹⁰⁸ Edward W. Saïd, *Op. Cit.*, p. 193.

de leur première rencontre, finit par entrer en relation avec lui et un véritable rapport de filiation se crée peu à peu entre eux. C'est ainsi que le seigneur de la guerre lui fait part d'une tradition qui se perpétue dans sa famille de génération en génération : « *I wanted you to see this place. [...] You see these birds? Only here can you see them. My father used to come here every day to watch them... and his father... and the father of his father. And now... you've seen them, too.* » Jubei laisse donc entendre qu'il le considère comme un fils spirituel et c'est pourquoi il accepte de l'initier à cette tradition familiale. Bien qu'issus de cultures distinctes, ces deux hommes partagent un savoir et cherchent à s'accueillir mutuellement, dans le respect de leurs différences mais aussi dans la reconnaissance de leurs ressemblances. Dans le but de consolider leurs rapports amicaux, Jubei porte d'ailleurs ce toast : « *To our lasting friendship.* » Pourtant, malgré leur sympathie réciproque et grandissante, leur relation connaît malheureusement son déclin au moment où Joncour décide de prioriser son désir pour la maîtresse de Jubei, au détriment de leur bonne entente et de la réussite de sa mission. Ses pulsions prennent semble-t-il le dessus sur sa sagesse, mais il se repentira le restant de ses jours de sa hardiesse et de son égoïsme. En effet, il ne pourra jamais assouvir la passion qui le consume et il sera à jamais banni du Japon.

En dépit de la dégradation de son amitié avec Hara Jubei, la perception générale qu'a Hervé du Japon évolue grandement au fil des ans et elle est de plus en plus positive. Au cours des décennies qui suivent, les relations entre l'Orient et l'Occident se font aussi plus cordiales. D'ailleurs, il commente en *voix off* la signature d'un traité à Edo autorisant l'exportation des vers à soie. Il se réfère également à l'ouverture du Canal de Suez et insiste sur le fait que, désormais, un voyage au Japon prendrait vingt jours. Il conclut ce bref et positif panorama historique en disant : « *A new era had begun.* », une phrase quelque peu utopique, mais chargée de promesses pour ce qui est du futur des rapports entre l'Europe et le Japon. Un indéniable changement de temporalité s'opère alors que se rencontrent deux mondes, deux cultures. Comme le disait Jubei, les connaissances et les traditions se passent maintenant non seulement de père en fils, mais

aussi de Japonais à Occidental, et vice versa. Une ère de progrès et de changement remplace peu à peu celle où régnait la tradition, avec ses rituels et ses coutumes ancestrales

3.2.2 Deux femmes, un seul et même amour

Dans une optique interculturelle, la symbolique associée à la belle inconnue et à Hélène nous apparaît également des plus intéressantes étant donné que ces femmes incarnent véritablement les figures antagonistes de l'Autre et du Même dans la vie d'Hervé. Ces deux personnages féminins sont à la fois différents et intimement liés aux yeux du protagoniste. C'est ainsi que cette dualité identitaire vient trouver son écho dans le rapport d'altérité fort ambigu qu'entretient Hervé avec le Japon.

Dans *Silk*, la jeune inconnue est dépeinte comme étant l'incarnation même de l'exotisme tandis qu'Hélène représente l'espace domestique et douillet de l'Europe. Ainsi, la jeune Asiatique évoque l'exil et la fascination ressentie pour l'étranger. Non seulement la jeune femme est-elle exotique et érotisée, mais elle personnifie aussi les valeurs ancestrales du Pays du Soleil Levant : muette et contemplative, elle est entièrement soumise à son protecteur et elle se voit confier la tâche de perpétrer des traditions telles que la cérémonie du bain et celle du thé. Elle séduit Hervé par son charme et par sa différence, mais face à elle, le protagoniste ressent des émotions contradictoires : il souhaite posséder cette femme mystérieuse, mais il la craint aussi car elle menace son intégrité et son identité d'homme occidental¹⁰⁹. De même, pour Joncour, s'abandonner à cette femme constitue une menace pour son mariage avec Hélène. La protégée de Hara Jubei met effectivement en péril l'espace domestique puisque, comme le soulève Robert Rushing :

¹⁰⁹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, Éditions XYZ, 2004, p. 81.

Will Joncour let his obsession with the girl endanger the silkworms eggs and thus the community of Lavilledieu? (He will) Eventually, he makes an ill-advised trip to a Japan that is now engulfed in civil war, and because he stays too long searching for the girl (ultimately discovering that their love is 'too impossible'), the eggs die on the return trip¹¹⁰.

Tandis que la maîtresse de Hara Jubei met à mal son identité et la prospérité du village de Joncour, Hélène vient rétablir l'équilibre et conjurer l'influence de l'inconnue. En effet, c'est grâce à son jardin que la population de Lavilledieu parviendra à survivre, devenant un symbole de stabilité et de vie, par opposition à la jeune orientale associée à une passion dévorante et à un trouble identitaire.

Aux antipodes de l'Asiatique se dresse donc Hélène qui évoque la modernité et l'effervescence de l'Europe du XIX^e siècle. En effet, elle exerce une profession : elle agit, prend la parole et existe en l'absence de son mari. Alors que la première de ces femmes est la passivité et l'abnégation incarnées, la seconde est active et combative. La femme d'Hervé incarne le progrès, mais pour Hervé, elle est aussi et surtout son port d'attache où il revient après chaque voyage malgré l'ascendant qu'exerce sur lui la maîtresse de Jubei. Hélène représente le Même, car elle partage avec Joncour une culture, un patrimoine, des valeurs. Elle n'est donc aucunement une menace pour lui puisqu'elle le conforte dans son identité occidentale. Les voyages d'Hervé au Japon s'apparentent largement à ceux d'Ulysse. Daniel Castillo Durante avançait justement que *L'Odyssée* représente non seulement l'apogée des rencontres interculturelles, mais aussi et surtout le leitmotiv qui permet au Même de revenir à soi en toute bonne conscience. Pour lui, *L'Odyssée* d'Homère

¹¹⁰ Robert Rushing, *Op. Cit.*, p. 2.

[...] met en valeur le retour du sujet à sa coquille identitaire en dépit d'une traversée censée le confronter aux épreuves de l'autre. Le retour d'Ulysse à sa terre d'origine signifie ainsi essentiellement le retour du même au même. Dans ce cadre, le rapport aux autres passe, en réalité, par l'argent. C'est chargé de biens matériels que le héros de l'épopée grecque rentre chez lui. Dans ce voyage du même au même, autrui n'est qu'un écueil qu'il s'agit de surmonter afin d'assurer la continuité et la persistance du même¹¹¹.

Il est possible de supposer que Girard et Baricco, conscients de ce schéma narratif et de son implication symbolique, proposent une relecture, voire une adaptation moderne de celui-ci. En effet, l'histoire se déroule dans un contexte contemporain où Hélène n'attend pas passivement le retour de son mari. Aussi, alors que les premiers voyages de Joncour concordent indéniablement avec le schéma du conquérant économique décrit plus haut, le dernier vient distancier son parcours transculturel de celui d'Ulysse. Il en est ainsi puisqu'il revient bafoué et bredouille de son ultime expédition. Néanmoins, sa fortune est de l'ordre du symbolique. Lorsqu'il retourne en son pays, à sa femme, il est changé et il entame alors une réflexion identitaire qui coïncide avec la remise en question de son attachement pour l'inconnue et de son amour pour Hélène. Il débute un périple qui, géographiquement l'amènera près de chez lui, mais émotionnellement l'incitera à voyager au bout de lui-même. Il revient lui aussi au *Même* mais son expérience de l'étranger lui aura permis de poser un regard neuf sur sa relation avec Hélène ainsi que sur sa communauté d'origine.

Certes, les deux femmes de la vie d'Hervé se dressent à l'opposé l'une de l'autre, mais il n'en demeure pas moins que leurs images et leurs identités tendent à fusionner dans le film. De fait, ces personnages féminins incarnent tant la différence entre l'Autre et le Même que leur possible rencontre. D'ailleurs, François Girard explique qu'il a cherché à créer de multiples similitudes entre les deux femmes : « Je cherchais à les rapprocher de toutes les façons possibles pour exprimer l'idée que ces deux femmes sont

¹¹¹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, *Op.Cit.*, p. 23-24.

le visage d'un seul et même amour¹¹². » Elles sont différentes, mais il est indéniable qu'une étrange parenté les unit. L'une des preuves irréfutables de leur rapprochement survient lors de la troisième visite d'Hervé chez Madame Blanche. Il découvre alors l'identité réelle de l'amoureuse qui lui avait écrit la missive enflammée reçue plusieurs années auparavant : il s'agit non pas de la maîtresse d'Hara Jubei mais bien d'Hélène. La courtisane lui dit: « *I know it's hard to understand...but I heard her read that letter... and more than anything... she wanted to be that woman.* » Hervé, rempli d'émotions, lui répond: « *She was that woman.* » Contrairement aux apparences, Hélène n'est pas si différente de la maîtresse de Jubei et, symboliquement, elle incarne aux côtés d'Hervé la présence et l'ascendance de l'Autre. Aussi, au moment où il fait à Ludovic le récit de son idylle, une image montre Hélène se baignant dans les eaux thermale: elle a remplacé la jeune fille inconnue dans le plan inaugural du film (ANNEXE F). La fusion de ces deux figures féminines dans l'esprit du protagoniste est également réaffirmée à la toute fin du film alors qu'un long travelling montre Joncour assis sur un banc au beau milieu du jardin d'Hélène. La caméra s'éloigne lentement de lui et la voix d'Hélène s'élève tandis qu'elle relit sa lettre d'amour, telle quelle. Le film se termine sur le « *Farewell* » qui clôt la missive et, en simultané, on voit un fondu au noir comme si Hervé fermait les yeux. Il semble alors reconnaître chez Hélène son véritable amour et l'auteure légitime de la missive. Ultimement, c'est dans la mort que l'identité des deux femmes fusionne. En effet, tout au long du récit, l'Asiatique incarne la proximité du danger et de la mort qui guette Hervé; lorsque la mort vient arracher Hélène à son mari, les deux femmes se retrouvent ainsi réunies.

Bien qu'elles incarnent les tensions et la relation différentielle qui existent entre l'Orient et l'Occident, les deux femmes se trouvent indéniablement liées, formant une seule et même figure, une figure hybride et magnifique qui contribue à sceller l'identité nouvelle d'Hervé. Le personnage principal est parti au bout du monde pour renouer avec

¹¹² Julie Rhéaume, « Soie : François Girard tombé amoureux du roman », *Op. Cit.*, En ligne.

son amour pour Hélène, et se retrouver à travers l'expérience de la différence. La rencontre de l'Autre lui a permis de consolider et surtout de renouveler son identité à la lumière de leurs dissimilitudes: tout comme l'inconnue n'est pas si différente d'Hélène, il n'est pas si éloigné de Jubei et de son peuple. Ajoutons que la rencontre de l'Autre chez Joncour ne s'opère pas sans heurt et « *[t]he dissipation of the threat is not at all effortless in Seta [Silk], and leaves deliberate and constant traces of its erasure, in particular in the specter of difference within rather than difference between, That is finding the Other within the Self* ¹¹³. » L'expérience de l'altérité l'a en quelque sorte rendu étranger à lui-même : paradoxalement, tout en demeurant le même, Joncour revient chaque fois de ses voyages en homme différent.

D'un point de vue idéologique, il nous semble que l'entreprise cinématographique menée par François Girard avec *Silk* traduit une volonté de ne pas succomber aux critiques orientalistes et de broser un portrait réaliste des premiers échanges entre Orient et Occident. Avec cette œuvre qui a pour théâtre le Japon, il en vient à remettre en question l'identité unidimensionnelle de l'homme occidental puisque *Silk* met de l'avant la nécessité de relativiser les rapports culturels, par le biais du voyage, notamment. Comme le soulignait Robert Rushing dans son essai ayant pour titre « Alessandro Baricco's *Seta* : Travel, Ventriloquism and the Other » :

Still there are many reasons to suspect that Seta [Silk] is not a simplistic "feel-good", Orientalist story that conjures up the threat of Other only to then dissipate it, leaving its presumably Western reassured. In fact, the novel seems acutely aware of the Orientalist tradition of travel literature that it belongs to, and the stereotypical imagery of the East only serves to underscore that awareness ¹¹⁴.

Cette observation peut aisément être extrapolée à *Silk* puisque le cinéaste se défend de poursuivre des visées ethnocentristes : il crée dans un environnement d'échanges

¹¹³ Robert Rushing, *Op. Cit.*, p. 2.

¹¹⁴ *Idem*, p. 3.

culturels perpétuels. D'ailleurs, pour lui, son plus récent film est une réflexion sur la rencontre de l'Autre et de Soi : « Je pense que *Soie* parle du thème de l'ouverture sur l'autre, sur la culture de l'autre [...] Je pense qu'on a tout intérêt à encourager les ponts entre les cultures, ce n'est pas toujours facile à faire, mais je pense que c'est une question d'actualité¹¹⁵. » La démarche artistique de Girard favorise ainsi le dialogue interculturel et *Silk* est marqué par l'altérité culturelle non seulement dans son propos, mais aussi dans sa genèse.

Notre prochain chapitre présentera donc les diverses rencontres interculturelles qui caractérisent la création du plus récent film de Girard. Nous nous attarderons donc aux transferts culturels qui sont venus marquer le processus créateur du réalisateur. Nous nous intéresserons notamment à la réception et à l'interprétation de l'apport esthétique de l'étranger, en l'occurrence ici le Japonais. En effet, pour réaliser son film, Girard s'est adonné à une pratique d'écriture interculturelle qui vient indéniablement s'inscrire dans la mouvance néojaponiste.

¹¹⁵ François Girard cité par Véronique Beaudet, *Op. Cit.*, p. W4.

IV. TRANSGRESSIONS DES FRONTIÈRES GÉOGRAPHIQUES ET DES BARRIÈRES CULTURELLES

Dans son ouvrage intitulé *La pensée métisse*, Serge Gruzinski affirme que le XX^e siècle fut le théâtre du développement d'un « idiome planétaire », c'est-à-dire : « [...] l'expression d'une rhétorique plus élaborée qui se veut postmoderne et postcoloniale, où l'hybride permettrait de s'émanciper d'une modernité condamnée parce qu'elle est occidentale et unidimensionnelle¹¹⁶. » On assiste ainsi au décloisonnement des identités et au métissage des cultures et des imaginaires. Les productions artistiques créées dans ce contexte sont donc largement caractérisées par l'hybridité.

Certes, la démarche artistique de François Girard n'est pas marquée par de telles revendications postcoloniales, mais il n'en demeure pas moins que ses œuvres participent indéniablement de cette mouvance interculturelle où l'hybride est roi. Des films tels que *Silk* et *The Red Violon* sous-entendent indéniablement une réflexion sur l'interculturalité et l'apport de l'Autre. De telles productions se démarquent surtout par leur nature cosmopolite¹¹⁷. En effet, plusieurs cultures sont mises en présence afin que ces films voient le jour. *Silk*, plus précisément, est une coproduction internationale qui réunit non seulement des acteurs américains et européens, mais aussi japonais. Aussi, dans le but de restituer avec justesse le climat politique, social et artistique du Pays du Soleil Levant, François Girard a fait appel au savoir-faire et à la mémoire d'artistes nippons. Loin de poser un regard ethnocentriste sur le Japon, il livre un long-métrage qui traduit une vision néojaponiste du cinéma et qui, de fait, valorise la tradition et les pratiques artistiques japonaises. Non seulement le réalisateur fait-il intervenir des Japonais dans l'élaboration de son projet filmique, mais il puise à même leur patrimoine

¹¹⁶ Gruzinski, Serge, « Mélanges et métissages », dans *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 35.

¹¹⁷ Nous retiendrons ici l'acception la plus simple du terme, c'est-à-dire, la mise en présence d'individus issus de divers pays qui cohabitent et s'inter-influencent. Contrairement au mondialisme qui se caractérise par son côté hautement politique, le cosmopolitisme a principalement trait à la culture et à la relation qu'entretiennent des personnes dans un contexte donné.

esthétique pour procéder à la mise en images de *Seta*. À l'instar de Baricco dans son roman¹¹⁸, il s'inspire notamment de la poésie des haïkus et des arts visuels d'Extrême-Orient, c'est-à-dire qu'il en reprend l'esthétique et les préceptes.

4.1 La tradition néojaponiste

À travers l'étude des divers emprunts et références faits par Girard à la tradition artistique japonaise et orientale en général, nous chercherons ultimement à démontrer que sa démarche peut sans équivoque être apparentée au néojaponisme, une notion développée notamment par Chris Reyns-Chikuma¹¹⁹. En vue de comprendre les fondements et enjeux de cette mouvance, nous nous proposons ici de survoler brièvement les événements ayant marqué le japonisme et son évolution, et ce, depuis ses premiers balbutiements vers 1855. Pour ce faire, nous nous baserons exclusivement sur le travail de Reyns-Chikuma puisqu'il est l'un des rares théoriciens à avoir écrit sur le sujet. Cette décision unilatérale résulte également du fait que, loin de tenir des propos uniquement orientés vers les arts visuels et décoratifs, il élargit ses observations aux domaines du septième art et de la littérature. Ce faisant, il englobe dans son analyse des œuvres modernes et postmodernes.

Le livre de Reyns-Chikuma s'inscrit dans la lignée des études portant sur les transferts culturels, et plus précisément sur l'orientalisme tel que défini par Saïd. Les deux auteurs s'interrogent sur les échanges culturels survenus au fil des siècles entre l'Est et l'Ouest. Mais tandis que Saïd porte son attention sur les pays arabes et sur des questions

¹¹⁸ Nous supposons que pour écrire *Seta*, Alessandro Baricco lui aussi s'est adonné à une pratique intertextuelle et interculturelle. En effet, maints indices relevés à même le texte nous portent à croire qu'il se serait inspiré de la simplicité et de la concision des haïkus afin de produire un récit d'une grande pureté qui traduit en peu de mots des émotions profondes. Il nous semble que non seulement la forme brève du roman, mais aussi la construction de ses phrases, le recours à un vocabulaire imagé, le rythme et le choix des mots tendent à l'apparenter à la poésie japonaise.

¹¹⁹ Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan, 2005, 250 p.

géopolitiques, Reyns-Chikuma, se concentre sur la manière dont les artistes occidentaux ont représenté et évoqué le Japon au cours des siècles.

4.1.1 Japonisme et postjaponisme

Le japonisme se laisserait définir comme étant

[...] cet engouement pour "les choses japonaises" qui a eu lieu surtout en France dans la seconde moitié du 19^e siècle, et qui a eu un réel impact d'abord et principalement, dans deux domaines artistiques, la "grande" peinture et les arts mineurs¹²⁰.

Le japonisme peut être envisagé comme une mise en contact à distance, par le biais de l'art. En effet, les Européens du XIX^e siècle, loin de connaître directement le Japon et ses habitants, se sont familiarisés avec sa culture par le biais des arts et des écrits, ainsi qu'à travers les expositions officielles et les récits de voyages des médiateurs culturels de l'époque¹²¹. D'ailleurs, de 1868 au milieu des années 1880, le japonisme s'étend graduellement à la classe bourgeoise française et finit par transcender les frontières de l'Hexagone pour gagner d'autres pays tels que l'Angleterre, l'Italie, l'Autriche et les États-Unis.

Ce phénomène culturel est donc d'abord et avant tout caractérisé par l'ethnocentrisme et l'esthécentrisme. Maints Européens n'ayant pas une vaste connaissance du Japon, ils entretiennent des préjugés face au peuple nippon : pour ces bourgeois, les Japonais sont des êtres inférieurs, mais leur caractère exotique les séduit. Aussi, l'influence du japonisme s'est principalement manifestée dans les arts décoratifs et dans les arts visuels, alors que des artistes tels que Claude Monet, Vincent Van Gogh et Édouard Manet s'inspirent directement de l'art des estampes. Ainsi, le pays du Soleil

¹²⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹²¹ Il est intéressant de noter que la période historique dont il est ici question correspond très exactement à l'époque à laquelle se déroule l'histoire d'Hervé Joncour. Ce passeur culturel atypique et fictif vient subtilement s'inscrire dans la Grande Histoire.

Levant est principalement vu comme étant un lieu mystique; son patrimoine culturel et ses traditions inspirent les artistes européens. Cependant, la nature de ce dialogue demeure strictement esthétique puisqu'il n'y est aucunement question d'entrer en relation avec cet Autre¹²².

En fait, le japonisme (les produits artistiques japonais collectionnés et les arts occidentaux influencés par eux), qui a servi de réservoir d'idées, de techniques, de sensibilités aux artistes et à leurs audiences occidentales, aura aussi et souvent permis, d'une part, à se définir soi-même, comme occidental ou français, par opposition à l'autre-japonais. Il permettra également de tenter de re-maîtriser le monde [...]¹²³.

Ainsi, le japonisme représente un éloignement artistique qui permet à l'Européen non pas de connaître en profondeur cette culture où il puise son inspiration, mais de se définir en opposition à cet « autre-japonais » afin de mieux se recentrer sur lui-même.

En 1905, l'année de la première de la pièce *Madame Butterfly* de Puccini, débute une nouvelle ère, celle du postjaponisme et celle-ci se prolongera jusqu'en 1917. À cette époque, les influences artistiques sont davantage tournées vers la littérature puisqu'en peinture le primitivisme a détrôné le japonisme. Mais surtout, des traductions de textes japonais apparaissent sur les marchés en langues occidentales. Par ailleurs, de plus en plus d'artistes japonais séjournent en Europe et ils sont davantage en mesure de partager la culture et les mœurs de leur patrie. Malgré la multiplication des échanges culturels qui ont alors cours entre le Japon et l'Europe, le Japon(ais) fait encore l'objet d'une critique extrêmement condescendante, voire raciste. D'ailleurs, Reyns-Chikuma et Saïd partagent tous deux l'idée selon laquelle les études orientalistes commanditées massivement par les gouvernements et puissances impérialistes de l'époque visaient à « [...] contrôler l'Autre [...] »¹²⁴, à défaut de le connaître véritablement. Toutefois, entre

¹²² Chris Reyns-Chikuma, *Op. Cit.*, pp. 11-24.

¹²³ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

1918 et 1930, on procède davantage à l'approfondissement de la compréhension de l'autre qu'est le Japonais, tant au niveau de sa langue que de son écriture. Cette accalmie culturelle prend fin avec la menace de la Seconde Guerre Mondiale, alors que des tensions grandissantes se font sentir entre le Japon et l'Occident¹²⁵.

4.1.2 Une vision nouvelle du Japon et de son art

Bien que le terme « néojaponisme » ne fasse pas l'unanimité dans la communauté scientifique, Chris Reyns-Chikuma est de ceux qui prônent l'usage de cette appellation pour caractériser les échanges entre le Japon et l'Occident qui sont survenus de 1945 à aujourd'hui. Selon lui, le « néojaponisme » correspond plus précisément à « [...] un réel renouvellement dans les représentations artistiques du Japon(ais)¹²⁶. » Ceci étant dit, le néojaponisme est également défini par sa nature pluriartistique puisqu'il touche tant les domaines de la littérature et du cinéma, que celui de la peinture et de la culture populaire. Ainsi, cette tendance interculturelle relève, d'une part, d'une fascination pour les productions artistiques japonaises et, d'autre part, d'une volonté de renouveler l'art occidental en s'inspirant de la tradition niponne. Au cinéma et dans la littérature, le néojaponisme se fait sentir. Il est aussi nécessaire de souligner que le néojaponisme, du fait qu'il découle du japonisme, est avant tout marqué par l'esthécritisme : il s'agit, selon Reyn-Chikuma, d'une pensée qui s'inscrit « dans un royaume apolitique¹²⁷ ». Bien que l'auteur multiplie les exemples afin de corroborer cette idée, il laisse entendre qu'il existe également des œuvres à teneur idéologique qui participent de ce mouvement transculturel. Ainsi en vient-il lui-même à dire que le néojaponisme de la fin du XX^e siècle remet en question l'ethnocritisme qui caractérisait jusqu'alors le japonisme et ses ramifications. Les artistes des années 1980 à 2000 font preuve d'un réel désir de démythifier le Japon en dialoguant avec les artistes nippons et en proposant une réflexion profonde sur l'évolution des rapports entre Orient

¹²⁵ *Ibid.*, p. 24-44.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 46.

et Occident au fil des siècles. Reyns-Chikuma ajoute que ce renouveau s'explique du fait que :

L'identité des producteurs et des publics des œuvres japonaises, devenue moins monolithique, est alors potentiellement beaucoup plus réceptive à l'autre, ou même au dialogue avec l'autre, politiquement et esthétiquement¹²⁸.

À la lumière de ces considérations, il nous semble possible d'apparenter *Silk* à ces productions artistiques récentes qui proposent ou sous-entendent une réflexion poussée sur les rapports d'altérité entre Orient et Occident, tout en ouvrant la porte à un dialogue avec cet autre japonais et sa culture.

4.2 *Silk*, un film néojaponiste

4.2.1 Un Québécois qui crée en s'inspirant du savoir-faire japonais

Chris Reyns-Chikuma détermine le statut néojaponiste d'une œuvre en se basant sur deux critères, à savoir si son sujet est « japonais » et si on peut y voir de façon marquée l'influence japonaise. Le sujet de *Silk* est « japonais », car le récit idyllique de Joncour se prête à la mise en scène de représentations de la culture japonaise et une grande part du récit se déroule au Japon. Le processus ayant mené à la création du long-métrage est aussi marqué par des échanges significatifs entre culture occidentale et culture orientale puisque, pour faire son film, le réalisateur a recruté des artistes et artisans japonais. Il profite de leur expertise afin d'enrichir son travail et il aspire au réalisme dans sa restitution du Japon, tel qu'il se présentait à la fin du XIX^e siècle.

Loin de concevoir l'implication d'acteurs étrangers comme une entrave à sa liberté créatrice, le cinéaste y voit définitivement une source d'inspiration. Afin de

¹²⁸ *Ibid.*, p. 10.

reproduire au grand écran les lieux décrits dans le roman de Baricco, il choisit de se déplacer au Japon afin de s'appropriier, en vue du tournage, des lieux qui lui étaient étrangers. Tandis que l'Italie, le pays où sont tournés les scènes de Lavilledieu, se rapproche de la culture d'origine de Girard de par son côté occidental, sa faculté d'adaptation est plus rudement mise à l'épreuve lors des mois de tournage au Japon. Malgré les difficultés rencontrées pour réconcilier les savoir-faire de l'Orient et de l'Occident, il lui paraît important de s'imprégner, tout comme Hervé Joncour, de l'autre culture. Aussi, tient-il absolument à impliquer dans son projet des experts japonais, par souci d'authenticité et de réalisme. Il fait donc appel à une main-d'oeuvre locale, des artisans à la retraite, afin notamment de bâtir le village d'Hara Jubei. Il dit de ces artisans qu'ils sont « [l]es seuls qui connaissaient encore les techniques traditionnelles. Les Japonais ont accordé une attention inouïe à tous ces détails. Leur savoir-faire était là-bas¹²⁹. » En recourant à l'expertise d'ouvriers japonais il cherche donc à valoriser à travers son film leurs traditions et leur héritage culturel. Il souhaite ardemment que les Japonais reconnaissent leur propre passé dans son film: « [p]our bien reproduire la culture pré-Meiji, nous avons fait appel à des historiens. Il fallait être fidèle, sans être didactique. Il y a vraiment une spécificité japonaise dans le film. *Soie*, c'est la découverte du Japon¹³⁰. » Cette « spécificité japonaise » à laquelle il fait référence vient faire écho à sa volonté de demeurer fidèle à la tradition nipponne : cinéaste migrateur, Girard est allé tourner son film là-bas afin de créer un film qui soit autant que possible à l'image du Japon.

¹²⁹ François Girard cité par Odile Tremblay, « Un périple tout en images de François Girard », *Le Devoir*, 15 et 16 septembre 2007, En ligne, < [http:// www.ledevoir .com /2007/09/15/156826.html](http://www.ledevoir.com/2007/09/15/156826.html)>, Consulté le 22 octobre 2007.

¹³⁰ François Girard cité par Pierre Cayouette, « François Girard, un être lumineux », *Op. Cit.*, En ligne.

4.2.2 Silk, ou la pratique d'une écriture interculturelle

L'influence du Japon se manifeste dans l'intervention active de représentants du peuple japonais dans la genèse du film, mais le traitement que Girard réserve à l'image rend également compte d'emprunts plus subtils, mais bien réels à l'esthétique japonaise, et chinoise. Comme l'explique Chris Reyns-Chikuma, une autre caractéristique majeure de toute œuvre relevant du néojaponisme, c'est que l'artiste qui la produit se doit absolument d'effectuer un « [...] travail (auto)critique important sur les plans artistiques et idéologiques [...] »¹³¹. Dans le but de démontrer que le travail artistique de François Girard s'inscrit dans cette mouvance interculturelle, nous nous intéresserons à la manière dont il s'ouvre à l'Autre et à son patrimoine.

Pour réaliser *Silk*, Girard s'est adonné à une (ré)écriture filmique que nous qualifions d'interculturelle du fait que son travail artistique résulte d'un échange avec l'Extrême-Orient et ses traditions. De plus, sa pratique se veut intertextuelle. Le sens ici donné au concept d'intertextualité est primordialement celui développé par Michaël Riffaterre, lui qui situe ce procédé littéraire dans la réception d'une œuvre plutôt que dans sa genèse, comme le font Julia Kristeva et Roland Barthes, par exemple. Ainsi, il reviendrait au lecteur d'effectuer des parallèles et rapprochements entre une œuvre et d'autres écrites antérieurement ou a posteriori. Sans vouloir dénigrer la démarche du créateur, nous devons reconnaître que, dans le cadre de notre étude, nous formulons aussi des observations qui résultent d'une interprétation personnelle. Et pourtant, plusieurs des manifestations de l'altérité qui transparaissent dans *Silk* sont expliquées et discutées par Girard lui-même.

Ainsi donc, pour parler de cet « Autre » japonais, Girard se réapproprie son patrimoine artistique en vue de le réactualiser au cinéma. Bien que le réalisateur ne fasse pas explicitement référence aux transferts tant culturels que médiatiques dont il sera ici question, nous soutenons qu'il existe maintes ressemblances entre son plus récent film et

¹³¹ Chris Reyns-Chikuma, *Op. Cit.*, p. 5.

la tradition artistique extrême-orientale. Ainsi, même s'il n'affirme pas d'emblée avoir cherché à reprendre des codes propres aux esthétiques asiatiques, il n'en demeure pas moins que, pour lui, toute création est en fait re-crédation ou comme il le dit « recyclage ». Et il explique cette idde en ces mots : « Je ne crois pas au mythe de l'artiste crédateur, dans le sens de tout-puissant qui crée de A à Z, nous sommes dans le recyclage de nos propres expériences [...] ou digestion de ce qu'un autre a fait¹³². » Cette réflexion sur « le recyclage des iddes » vient réaffirmer l'importance qu'il accorde dans ses uvres à l'expérience et à l'influence de l'autre. Par ailleurs, les divers intertextes dont il s'inspire pour écrire *Silk* l'amènent à réfléchir sur la notion de polyphonie : une pluralité de voix et d'identités sont mises en présence et dialoguent au sein d'une seule et même uvre. Le spectateur assiste donc, dans une certaine mesure, à une occidentalisation des thèmes et formes propres aux arts orientaux.

4.3 Une démarche esthétique résolument intertextuelle

4.3.1 Le rapport homme/nature dans les arts orientaux qu'occidentaux

Le parallèle le plus flagrant entre les traditions artistiques asiatiques et le film de Girard concerne le traitement et la place réservés à la nature. Dans la poésie et dans la peinture issues de l'Extrême-Orient, la nature et ses représentations constituent l'un des principaux thèmes exploités. Tandis que

¹³² François Girard en entrevue avec Stéphane Bureau, *Contact*, Télé-Québec, émission diffusée le 4 octobre 2007 à 21h.

[...] sa poésie saisit, dans la magie du mot, la fragilité de l'instant qui passe et l'intensité prodigieuse de la vie, son art plastique a su évoquer tout le charme subtil des apparences, pénétrer l'âme fugitive de l'animal et de la plante et, parfois, avec ses plus beaux maîtres, s'élever à cette grandeur sans mesure, à cette image admirable et sublime que l'art chinois sut donner d'une nature dont il avait compris par le cœur comme par la pensée le sens universel¹³³.

De la même manière, les artistes nippons font souvent preuve d'une sensibilité particulière à l'égard de la nature, celle-ci ne représentant aucunement une menace ou une antithèse pour l'homme. Au contraire, elle est apaisante, rassurante et surtout inspirante. Les descriptions et les représentations d'éléments naturels sont omniprésentes dans leur art. Ils en font l'éloge, mais y recourent aussi afin de traduire les émotions humaines.

Dans les scènes du film se déroulant au Japon, la nature est également privilégiée et, à maintes reprises, le réalisateur fait appel à des éléments naturels pour véhiculer les sentiments qui habitent le protagoniste. De même, il met fréquemment en veilleuse le récit de Joncour pour s'attarder à des détails infimes du paysage. Celui-ci sert de décor à l'histoire racontée, mais il est aussi doté d'une charge émotive indéniable. Le cinéaste montre qu'il est conscient du pouvoir d'évocation de la nature, ce que S.M. Eisenstein appelle la « non-indifférente nature¹³⁴ ». Selon Eisenstein, le paysage peut être vu, au cinéma, comme étant « l'expression plastique de l'émotion¹³⁵ » : il est en mesure de traduire, au même titre que la musique, l'état émotionnel de l'homme. Dans le film de Girard, l'expression des émotions à travers le paysage est perceptible tout spécialement dans les plans qui visent à illustrer le premier périple de Joncour vers le Japon. En effet, dans le cadre des voyages subséquents, le personnage revisite des lieux qui lui sont déjà familiers. Le sentiment d'étrangeté

¹³³ Raphaël Petrucci, *La philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême-Orient*, Paris, Éditions You-Feng, 1998, p. 29.

¹³⁴ Sergueï Eisenstein, *La non-indifférente nature*, Paris, UGE, (10/18), 1978, 374 p.

¹³⁵ *Idem.*, p. 9.

ressenti lors de sa première traversée est quasi inexistant. Alors qu'il chemine pour la première fois vers cette contrée lointaine et inconnue, les images qui défilent à l'écran montrent une nature particulièrement inhospitalière. Le personnage est présenté alors qu'il traverse les étendues glacées de la Sibérie ainsi que les sommets enneigés et venteux du Japon : il a quitté la chaleur de l'Occident pour s'aventurer dans un lieu au climat fort peu clément. Ces images traduisent donc parfaitement le sentiment d'exclusion qui l'assaille alors qu'il chemine à la rencontre d'Hara Jubei : le pays est fermé aux étrangers et la nature hostile, à l'instar des regards méfiants qui lui sont lancés, lui font sentir qu'il n'est aucunement le bienvenu en ces lieux.

Aussi, alors qu'il avance péniblement à cheval ou à pied à travers les étendues neigeuses de l'Asie, la caméra montre le plus souvent de larges panoramas dans lesquels le protagoniste n'occupe pas l'avant-plan. Au contraire, Joncour apparaît comme une frêle silhouette à peine discernable à l'horizon (ANNEXE G). De tels plans témoignent sans équivoque, au même titre que ses propres mots, du sentiment d'isolement qui le tenaille : il se dresse au beau milieu d'un paysage glacial, minuscule et négligeable dans l'immensité des steppes russes et des montagnes de Shinobu. Comme l'explique Eisenstein, dans de tels plans, l'« [...] antagonisme de l'homme et de la nature doit prendre une acuité particulière lorsque, en plus de tout le reste, l'homme est un étranger pour le paysage donné – par exemple, un arrivant d'un autre pays¹³⁶. » Ainsi, le regard que pose sur la nature un nouvel arrivant tel que Joncour tend à accentuer l'opposition homme/nature. Loin de se sentir intégré à cet environnement, le protagoniste prend conscience de sa petitesse face à l'étendue infinie de la nature.

Non seulement son statut d'étranger et d'indésirable est-il accentué par le contraste entre sa stature et l'incommensurabilité de la nature menaçante, mais la solitude de Joncour croît au fur et à mesure qu'il se rapproche du Japon. D'un point de vue psychologique, Hélène lui manque et il doit affronter seul les épreuves qui

¹³⁶ *Idem.*, p. 278.

l'attendent. Ce constat est extrêmement douloureux. La nostalgie et le poids de l'isolement qu'il ressent sont d'ailleurs perceptibles dans un plan bien précis qui le montre immobile, le regard tourné vers le large alors qu'il contemple en solitaire l'étendue bleue (ANNEXE H). Son corps se détache de l'horizon et, mis à part lui, il n'y a pas âme qui vive : il est seul face à cette nature qui le malmène jour après jour et qui déchaîne les flots. Ici, nul besoin de mots pour rendre compte de l'état d'âme du personnage puisque cette image s'avère étonnamment éloquente. Il est pertinent d'établir un parallèle entre cette scène et l'emblématique toile du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich intitulée *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) [ANNEXE I]¹³⁷. Tel le voyageur romantique au sommet de la montagne, Joncour expérimente la solitude; tandis que le premier contemple une mer tumultueuse de nuages, le second perd son regard dans l'immensité d'eau qui s'étend à ses pieds. Les deux personnages sont esseulés; ils fusionnent malgré eux avec cette nature à la fois mystérieuse et grandiose, enveloppante et menaçante. Le spectateur du film, tout comme l'observateur de la toile de Friedrich, se voit interpellé par ces images et leur symbolique, par cette exaltation de la nature qui confère à l'oeuvre le caractère du sublime. Grâce à son sens esthétique aigu et sa grande sensibilité, Girard parvient à recréer au grand écran cette troublante perception de la nature et le lyrisme des artistes romantiques¹³⁸.

4.3.2 La nature et l'art de l'évocation

Dans la tradition orientale en général, tout comme dans le film, la nature permet de traduire les émotions de l'homme, mais elle est aussi fréquemment « humanisée ». Comme le dit S.M. Eisenstein, dans les poèmes chinois,

¹³⁷ Gabrielle Dufour Kowalska, *Caspar David Friedrich aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1992, 138 p.

¹³⁸ William Vaughan, *German Romantic Painting*, New Haven, Yale University Press, 1980, 260 p.

[...] *l'image vivante de l'être humain* [est] exprimée par une parabole poétique à travers un détail ou un élément du paysage. Une semblable "humanisation" de la nature est, en fait, une allégorie de l'homme au moyen des éléments de la nature [...]¹³⁹.

Bien que le propos d'Eisenstein soit orienté vers l'art lyrique de la Chine, cette observation peut s'appliquer à l'ensemble des traditions esthétiques asiatiques. D'ailleurs, le penseur chinois Hua Wen-Yen expliquait qu'il n'existe qu'une seule manière d'appréhender les œuvres picturales orientales afin d'embrasser l'étendue de leur beauté. Il stipule que « [...] nous devons regarder une peinture comme nous le faisons d'une belle jeune fille dans laquelle existe un sens caché, entièrement distinct du contour des formes¹⁴⁰. » Ainsi, derrière une image magnifique dans son apparente simplicité transparaît une quantité infinie de sous-entendus et de références à la fois subtiles et complexes. L'individu qui regarde le film de Girard est appelé à effectuer un travail d'extrapolation comparable à celui exigé de celui qui poserait les yeux sur un tableau japonais ou chinois. Il en est ainsi puisque l'art de la miniature et sa maîtrise représentent l'essence même des œuvres peintes par les artistes orientaux et il en va de même pour le film de Girard : en ce sens, leurs qualités esthétiques sont indéniablement comparables. Par ailleurs, le mystère auquel fait référence Hua Wen-Yen rappelle la perception qu'a Hervé Joncour de la jeune femme asiatique dont il s'éprend : elle se montre à lui tout en dissimulant sa véritable nature. Elle se laisse deviner ; son identité, ainsi que ses sentiments, bien qu'à demi confessés à travers ses regards et ses gestes, demeurent voilés.

Le cinéaste se montre sensible au pouvoir d'évocation des images. Aussi a-t-il recours à l'analogie visuelle, au même titre que l'écrivain. Conscient des possibilités qu'offre ce procédé esthétique, il s'en ressaisit afin de l'actualiser au grand écran. Comme le dit Girard lui-même, « [a]u cinéma, l'image est un mode narratif. Je porte

¹³⁹ *Idem.*, p. 118.

¹⁴⁰ Hua Wen-Yen cité par François Cheng, « Préface », dans *La philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême-Orient*, *Op. Cit.*, p. XII.

énormément d'attention au cadrage parce que c'est une des façons par lesquelles on raconte des histoires au cinéma, contrairement à la littérature¹⁴¹. » Il fait donc parler le paysage sans avoir recours à la verbalisation et il y parvient grâce au montage et à l'enchaînement des images, ainsi qu'à une composition minutieuse des plans. C'est ainsi que *Silk* est ponctué de gros plans montrant des éléments de la nature tels que des fleurs ou des arbres. Ces plans constituent en quelque sorte des intermèdes au récit. Loin de servir des visées strictement esthétiques, ces plans rapprochés viennent indéniablement faire écho aux émotions du protagoniste. Par exemple, lors de son premier séjour dans le village d'Hara Jubei, des images présentent Hervé prenant son repas seul dans sa cabine. Les deux plans suivant cette scène viennent réaffirmer le sentiment de solitude qui est le sien : il s'agit de l'image de branches d'arbre recouvertes de neige (ANNEXE J) et celle d'une branche sur laquelle perlent des gouttes d'eau (ANNEXE K). Entre ces deux images, le temps passe, la neige fond peu à peu. Ces deux images sont des plus banales, mais elles sont chargées d'une symbolique toute particulière : tandis que les branches recouvertes de neige font référence à la rigueur du climat, aussi bien qu'à l'accueil froid qui est réservé au héros en terre étrangère, les gouttes qui tombent de la branche traduisent la lenteur toute particulière du temps qui passe. Ces images viennent également faire écho à l'iconographie tant japonaise que chinoise où sont mis en évidence la durée des choses et le caractère éphémère du moment¹⁴².

Par ailleurs, la tâche interprétative ici réservée au spectateur du film pour saisir la signification profonde de telles images rappelle celle confiée au lecteur de haïkus. Il en est ainsi puisque ce poème succinct et banal en apparence fait appel à une vaste gamme de signifiés que seule l'imagination du lecteur peut discerner. La lecture d'un haïku demande une disposition d'esprit particulière du récepteur étant donné que celui-ci doit s'abandonner afin de « [l]aisser surgir l'image que le *haïku* dresse vivement dans

¹⁴¹ François Girard cité par François Houde, « François Girard heureux de la réaction à la première de Soie », *Le nouvelliste*, 15 septembre 2007, En ligne, < <http://www.cyberpresse.ca/article/20070915/CPNOUVELLISTE/70914094/5253/CPARTS> >, Consulté le 28 septembre 2007.

¹⁴² Hugo Münsterberg, *The Landscape Painting of China and Japan*, Rutland, Verm C. E. Tuttle, 1955, 144 p.

l'esprit. Laisser s'annoncer tous les sens dans le pur hors-sens du poème¹⁴³. » Ultimement, nous croyons que ces gros plans d'éléments de la nature montrés dans le film peuvent être vus comme les pendants visuels des haïkus. Avec ces plans, Girard montre qu'il est conscient, tout comme Andreï Tarkovski¹⁴⁴, des grandes similarités qui existent entre son médium et la poésie haïku : ces deux pratiques artistiques se caractérisent par leur force symbolique et leur pureté¹⁴⁵. Toutes deux sont aptes à « fixer le temps ». Tarkovski s'intéresse tout particulièrement à cette caractéristique fondamentale du septième art. Selon lui, il a le pouvoir de transposer en images l'essence de la poésie haïku puisque « [...] l'image tend à l'infini [...] elle tend à l'absolu¹⁴⁶. » Et Girard semble bel et bien l'avoir compris : avec *Silk*, il exploite cette spécificité du médium cinématographique en mettant en images la poésie simple et hautement évocatrice du haïku.

Ainsi, en prenant le temps d'interrompre le récit des actions de Joncour pour montrer ces petits éléments de la nature, Girard fait preuve d'une grande sensibilité et surtout d'un souci du détail qui fait référence à l'art des haïkistes. En effet, le haïku se veut « [...] un instantané des petites choses¹⁴⁷ », c'est-à-dire que quelques mots d'une brièveté extraordinaire suffisent à immortaliser un instant magnifique et éphémère. François Girard parvient lui aussi à capter ces détails et l'histoire qu'il raconte est ponctuée de digressions et celles-ci représentent de courts moments d'extase et d'émerveillement face aux beautés de la nature. Il en résulte un effet d'immobilité chez le spectateur qui se voit captivé par la monstration d'un moment unique et magnifique. Dans un même ordre d'idées, une image telle que celle qui offre à voir en gros plan une branche de lys (ANNEXE L) se voit dotée d'un pouvoir analogique. Il en est ainsi

¹⁴³ Roger Munier, « Préface d'Yves Bonnefoy », dans *Haïku*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978, p. VII.

¹⁴⁴ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile, Coll. « Cahiers du Cinéma », 1989, 234 p.

¹⁴⁵ *Idem.*, p. 100-101.

¹⁴⁶ *Idem.*, p. 99.

¹⁴⁷ André Delteil, (dir. publ.), *Le haïku et la forme brève en poésie française. Acte du colloque du 2 décembre 1989*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 49.

puisque ce gros plan est inséré tout de suite après l'annonce de la mort d'Hélène. L'image de cette fleur qui était la préférée de la défunte revêt alors aux yeux du spectateur une signification toute spéciale : elle représente en quelque sorte une métaphore de la femme qu'était Hélène. En effet, sa seule vue fait immédiatement penser à l'amoureuse d'Hervé, car son être tout entier semble contenu dans cette image qui émeut par sa simplicité, dans cette fleur à la fois superbe et vulnérable. Hélène était douce et fragile, simple et fascinante; et son cœur était d'une grande pureté. Ce sont ces qualités que rappelle l'image de cette branche de lys. À la manière des poèmes chinois, ce plan unique de la fleur de prédilection d'Hélène traduit à lui seul les qualités de cet être aimé. Ce procédé lyrique rappelle ainsi l'écriture et la construction des vers écrits par les poètes asiatiques et, comme l'explique Eisenstein,

[...] dans les stances lyriques, il [l'homme] *est simplement présent de manière invisible*, car dans la poésie la plus ancienne, "branche de cerisier", "chrysanthème", "clair de lune", "papillon" ou "trille de rossignol" sont souvent loin de signifier uniquement ce qu'ils disent ouvertement et en clair – en réalité et essentiellement, ce sont des *métaphores* nées de la comparaison avec "la suavité", "le teint" ou "le son de la voix" de la bien-aimée ¹⁴⁸.

Hélène et sa présence semblent donc (ré)incarnées dans cette fleur délicate. Cette image et la symbolique qui y est associée agissent donc de la même manière que les descriptions de la nature contenues dans les poèmes chinois qui dépeignent le visage d'une femme sans la nommer ni faire référence à son physique. Un tel exemple montre bien qu'une image unique d'une simplicité désarmante peut être amplifiée par la résonance qu'elle produit dans l'esprit de celui qui la perçoit : le temps est momentanément suspendu afin de rendre un instant suprême et triste. François Girard, tout comme les haïkistes, semble donc être parvenu à maîtriser l'art de la miniature puisqu'une seule image lui suffit pour partager avec précision, par le biais d'une métaphore visuelle, des émotions profondes.

¹⁴⁸ Sergueï Eisenstein, *Op. Cit.*, p. 117.

La nature telle que montrée dans ces petits inserts et dans les scènes qui se déroulent au Japon évoque non seulement les émotions du protagoniste, mais aussi l'omniprésence du personnage féminin qui le hante. Le Japon est, pour Joncour, irrémédiablement associé à l'image de la mystérieuse jeune Asiatique et c'est ainsi que le moindre détail se veut le témoignage de sa présence : les paysages et les images de la nature en général sont empreints de féminité. Le réalisateur a délibérément misé sur des références à sa nature féminine, et c'est pourquoi il s'est montré tout particulièrement sensible au caractère « féminin » des hivers japonais. Comme l'explique le producteur de *Silk* Niv Fishman,

[...] le tournage des scènes hivernales du film aurait pu se faire au Canada. Mais l'hiver canadien est plus "mâle" et celui du Japon plus "féminin". Quand la neige tombe là-bas, elle orne les arbres délicatement, pas lourdement comme chez nous. Les images de *Soie* dès le livre, sont de cette nature-là ¹⁴⁹.

Afin de restituer avec justesse au grand écran les signes de cette féminité, Girard a donc choisi de s'exiler au Japon pour tourner maintes scènes de son film, et ce, en vue de parachever une œuvre hautement esthétique sur le plan visuel. Le réalisateur livre ici un film qui montre son extraordinaire sensibilité et, comme le dit Alfred Molina en parlant de François Girard : « *He's interested in beauty, he's interested in the vulnerability of things* ¹⁵⁰. » Ajoutons que bien que la fragilité et la délicatesse ici mentionnées soient dans le film irrémédiablement associées au Japon et à ses paysages, ces mêmes traits viennent caractériser le personnage d'Hélène et son jardin. Cette décision esthétique découle indéniablement de ce désir présent chez le réalisateur d'apparenter la jeune asiatique et la femme de Joncour.

¹⁴⁹ Niv Fishman cité par Sonia Sarfati, « L'expérience japonaise », *La Presse*, Samedi 15 septembre 2007, Cinéma p. 3.

¹⁵⁰ Alfred Molina cité par Gabbie Corrente, Tim Ringuette, Annie Tremblay, *Op. Cit.*, p. 8.

Ajoutons que les deux personnages féminins sont également réunis par le biais de l'eau. Cet élément, qui est source de vie, occupe une place prépondérante dans le film, tant d'un point de vue visuel que symbolique. En effet, l'eau est omniprésente, que ce soit dans les scènes où on voit la belle inconnue se baignant dans les eaux thermales, ou bien dans celles consacrées au jardin d'Hélène. Cet élément se retrouve également au premier plan dans deux moments charnières du récit, c'est-à-dire la scène de la cérémonie du thé et celle où, pour la première fois, Joncour et l'esclave de Jubei vivent un moment empreint d'érotisme alors qu'elle le baigne. Aussi, l'intrigue du film repose sur l'image en miroir des deux femmes dans la vie de Joncour : leurs images se réfléchissent l'une l'autre, au point d'y reconnaître l'image d'une seule et même femme qui se mirerait dans l'eau. D'ailleurs, à la toute fin du film, c'est Hélène qui se baigne dans les eaux thermales, et non plus la maîtresse de Jubei: la première a pris la place de la seconde. Cet effet de miroitement fait écho à la construction en miroir du film lui-même. Enfin, l'eau est l'élément naturel du « voyage » et, pour Joncour, elle occupe une place particulièrement dans ses périples puisqu'il traverse la mer pour se rendre au Japon, une île lointaine et isolée. Pour lui, l'eau est synonyme d'épreuve, mais elle évoque aussi le temps qui s'écoule. À travers ces diverses dimensions du récit, Girard vient donc réactualiser dans son film la place prédominante qu'occupe l'eau dans les arts asiatiques en lui octroyant un rôle bien particulier.

4.3.3 Le haïku et sa transposition au grand écran

La construction narrative du film et les thèmes abordés font également écho à l'art du haïku. Le récit en voix *off* du protagoniste est ponctué de multiples silences qui rappellent encore l'art minimaliste du haïku. Effectivement, la lecture d'un de ces courts poèmes impose de fréquentes pauses de par les changements de lignes fréquents et la disposition du poème. L'influence du haïku dans le film est plus particulièrement perceptible lorsqu'on s'attarde aux premiers mots énoncés par Joncour au tout début du film : « *Steaming water... Strange trees... Laughing children... Her skin... Those*

eyes... ». La voix d'Hervé s'élève pour prononcer avec lenteur et gravité ces mots fatidiques et chargés d'émotions qui évoquent à la fois sa perception du Japon et le drame amoureux vécu. Ces mêmes mots seront d'ailleurs répétés presque tels quels ultérieurement dans le film alors qu'il partage avec sa femme ses impressions et souvenirs du Japon. Ces quelques vocables résument à eux seuls le trouble ressenti à la vue de la jeune femme, le regard hypnotisant et langoureux de celle-ci ainsi que le sentiment d'étrangeté qui l'habitait alors qu'il découvrait pour la première fois le Pays du Soleil Levant. On peut effectuer un parallèle entre ces quelques mots et l'écriture concise des haïkus. Bien que le texte de ces poèmes soit très court, il est extrêmement dense. Aussi, le ton feutré du narrateur, dont la voix est à peine audible, rappelle le chuchotement qu'impose le haïku. En effet, de par ses sujets de prédilection et sa structure, ce genre poétique invite irrémédiablement le lecteur à prendre un ton doux, un ton dénué de toute agressivité. Ce dernier se doit également de ponctuer sa lecture de pauses qui sont dictées par les changements de vers et le détachement des phrases minimalistes fréquemment dépourvues de verbes.

Tout comme le haïkiste qui opte pour l'expression succincte des émotions, le personnage d'Hervé Joncour est avare de mots. Il s'agit d'un être fondamentalement passif qui vit quasiment dans un état de perpétuelle contemplation. Baricco le décrivait comme étant un homme fréquemment absorbé dans ses pensées, et c'est ainsi que Girard le représente à son tour. Résumant en ces quelques mots l'essence même de *Silk*, il affirme il s'agit d'« [u]ne ambiance, un rythme de contemplation. Ce n'est pas toujours évident au cinéma. C'était important de trouver la pulsation des personnages¹⁵¹. » La nature du protagoniste dicte donc l'atmosphère d'ensemble du film, car c'est lui qui relate son histoire et c'est à travers son regard que le spectateur découvre le Japon. Le caractère contemplatif du personnage tend également à rappeler l'un des codes régissant l'art du haïku. À travers la description de petits détails du quotidien et de la nature, le haïkiste accorde une place prédominante au regard et à l'état contemplatif de l'homme face au

¹⁵¹ François Girard cité par Karl Fillion, *Op. Cit.*, En ligne.

monde. Ce faisant, l'artiste recourt au motif de l'absorbement. De même, dans la tradition picturale japonaise, le genre qu'est l'u-kiyoe fait référence au « monde flottant qui passe », le peintre se doit donc de capter l'essence du monde qui défile devant ses yeux, tel un spectacle qu'il regarde.

Pour mettre en scène le personnage créé par Alessandro Baricco, Girard semble s'être remémoré cette citation qui évoque la nature même de cet homme songeur : « *He was, beside, one of those men who like to witness their own life, considering any ambitions to live it inappropriate. It should be noted that these men observe their fate the way most men are accustomed to observe a rainy day*¹⁵². » Le cinéaste transpose donc en image cette singulière comparaison utilisée par l'auteur pour décrire le tempérament de Joncour. Alors que sa femme se meurt, il n'est pas à ses côtés mais bien posté sur le bord de la fenêtre. Plongé dans ses pensées, il regarde la pluie tomber. Impuissant face à la mort imminente de sa femme, il contemple l'averse. À plusieurs reprises dans le film, il est également montré assis sur un banc au beau milieu du jardin d'Hélène dans une pose des plus passives, le regard fixe et vague. Son attitude en général et sa manière d'appréhender la vie tendent donc à l'apparenter au haïkistes, et aux artistes d'Extrême-Orient en général. En effet,

[L]e *haïku* est par essence plus qu'un poème, même au sens fort qu'on peut donner au mot. À l'égal des autres arts du Japon, tels que le Nô, le tir à l'arc, la calligraphie, la peinture, l'arrangement des fleurs, l'art des jardins, il est tout imprégné de bouddhisme Zen. Sa pratique, écriture et lecture, est en elle-même un exercice spirituel¹⁵³.

La pratique du haïku est intimement liée à la vie spirituelle et à la méditation : la contemplation du monde dans ses moindres détails inspire les poètes et ils se laissent imprégner par le mouvement imperceptible de celui-ci. La posture adoptée par le personnage principal, de même que la multitude de détails tirés de la nature qui

¹⁵² Alessandro Baricco, *Op. Cit.*, p. 7-8.

¹⁵³ Roger Munier, *Op. Cit.*, p. IV.

marquent le récit, participent donc d'une volonté chez le réalisateur de souligner la lenteur du temps qui passe. Il propose ainsi un film où transparaît la philosophie zen.

Enfin, un dernier rapprochement entre les haïkus et le plus récent film de Girard doit être fait. Le lyrisme indéniablement caractéristique de *Silk* rappelle celui des poèmes japonais: il s'agit de manifestations de pure émotion. L'acte créateur est orienté vers la transmission de sentiments intenses et enivrants et se définit par l'éloge de l'être aimé. Tandis que le film de Girard, qui laisse transparaître une conception romantique du haïku, a pour objet l'amour de Joncour pour la jeune et mystérieuse Asiatique, le propos du haïkiste a pour sujet récurrent l'âme sœur et son amour pour elle. Eisenstein commente d'ailleurs cette même idée en ces termes :

C'est pour cela, peut-être, qu'ont un tel lyrisme les poèmes chinois, car ils parlent de l'être aimé par les moyens du paysage et un sentiment humain vivant, frémissant traverse chaque élément de la nature qui incorpore au dessin d'une poésie lyrique, ou au sens caché du détail pictural jeté sur la soie ou le papier de riz [...] ¹⁵⁴.

Ainsi donc, le réalisateur, tout comme le poète japonais, mise sur l'exaltation du sentiment amoureux. L'être aimé se découvre et se laisse deviner au détour de chaque image ou de chaque mot. Encore une fois, *Silk* fait indirectement référence aux pratiques artistiques orientales. Avec cette œuvre, Girard entre définitivement en dialogue avec le haïkiste et les poètes chinois.

Ce chapitre a été consacré à la manière dont François Girard est parvenu à se réapproprier la culture de l'Autre en vue de l'intégrer à son art. Nous soutenons qu'en collaborant avec des artistes japonais, mais aussi en s'inspirant de la créativité des artistes orientaux, il procède à une remise en question de sa propre démarche créatrice. En effet, il s'élève contre tout caractère unidimensionnel de l'art, s'évertuant à

¹⁵⁴ Sergueï Eisenstein, *Op. Cit.*, p. 118.

relativiser son propre travail, rejetant tout parti pris occidentaliste. Son œuvre, tant au niveau de son contenu que de sa forme, traduit aussi un engagement vis-à-vis de la communication interculturelle. C'est pourquoi nous soutenons que *Silk* est bel et bien un film qui peut être qualifié de néojaponiste. Les questions interculturelles complexes que pose ce film sont décuplées par le travail formel effectué par Girard alors qu'il transpose au grand écran des éléments et motifs caractéristiques des arts du Japon et de la Chine.

CONCLUSION

Nous nous sommes intéressés à la manière dont François Girard aborde la question de l'altérité dans son plus récent film. Notre analyse de *Silk* visait principalement à mettre en évidence l'ampleur de sa réflexion sur les notions d'auteur et d'identité à travers l'étude de son rapport à l'Autre. Le projet d'adaptation du roman de Baricco a engendré chez lui une importante remise en question de sa propre pratique créatrice, à la lumière de celle du romancier italien. Son élan créateur s'est vu confronté à une volonté de demeurer « fidèle » au texte source et à la voix de son auteur, tout en exprimant la manière dont lui, en tant que lecteur et réalisateur, perçoit l'histoire d'Hervé Joncour. La réécriture filmique du roman l'a également amené à transposer et à valoriser dans son œuvre des codes artistiques propres aux esthétiques picturales sino-japonaises et à la poétique du haïku. Il effectue ainsi un important travail intertextuel et intermédial, repoussant les limites de son art et, croyons-nous, de son identité occidentale.

Notre réflexion s'est tout d'abord articulée autour du processus même de l'adaptation, et plus précisément sur les enjeux liés à la perpétuelle quête de cet équilibre entre fidélité et création. Cela sous-entendait bien sûr une volonté d'opposer non seulement deux écoles théoriques des plus influentes, mais aussi et surtout de donner le ton à l'ensemble de notre projet de recherche. Loin de vouloir placer le roman de Baricco sur un piédestal, nous avons continuellement étudié et appréhendé le livre et le film en parallèle, en prenant soin de ne pas inféoder l'un à l'autre. Nous nous sommes efforcée de transcender le rapport film-roman en vue de nous concentrer sur la richesse de la démarche artistique de Girard. Nous nous devons de comparer à grands traits les deux œuvres afin d'illustrer, à l'aide d'exemples précis, notre parti pris pour la réécriture. Toutefois, cette portion de notre étude occupe une place équivalente à celle réservée à l'étude des relations interculturelles qui ont marqué les diverses étapes de ce projet filmique. Tandis que nos deux premiers chapitres abordaient la question de

l'altérité médiatique, les deux derniers étaient consacrés à l'étude des manifestations de l'altérité culturelle.

Nous avons tenu à réunir ces deux aspects au sein de notre étude afin de mettre en lumière le travail transculturel et intertextuel mené par Girard. Il nous semble que *Silk* est un film qui vient réaffirmer le besoin de questionner notre ouverture à l'Autre. D'une part, l'expérience japonaise et les voyages initiatiques de Joncour montrent qu'il peut être difficile mais combien déterminant de quitter sa terre natale et, par le fait même, de partir à la découverte de l'Autre et de soi. Les deux œuvres ici à l'étude ne mettent pas en scène un passeur culturel typique, mais il n'en demeure pas moins qu'elles induisent chez le lecteur et le spectateur un bien réel questionnement sur la perception de l'Autre. Bien que ni Girard ni Baricco ne martèlent leur public de messages allant en ce sens, chacune de leurs images et chacun de leurs mots traduisent subtilement leurs vues sur la question. Dans *Seta*, l'écrivain semble avoir cherché à faire aboutir la subtile et substantielle réflexion identitaire entamée avec *Novecento*. Comme l'explique justement Girard, en lisant ce premier roman

[...] on croirait par exemple que Baricco se situe totalement en marge de la question des identités culturelles, un débat très actuel, partout. À l'heure de la redéfinition des frontières dans la globalisation, il y a tout un discours sur la langue, les territoires culturels, l'identité, l'appartenance à un lieu. Baricco, lui, a écrit une pièce sur un personnage qui n'a même jamais mis le pied à terre, ce qui en fait presque un extraterrestre. Il n'appartient à aucun lieu, à aucune culture, il vient d'un bateau en mouvance, qui s'arrime sporadiquement à des ports sans jamais s'y attacher. En même temps, par ce geste-là, Baricco se situe lui-même dans le débat sur les identités. *Novecento* est une espèce de spécimen culturel qui permet de mettre au défi certaines conceptions qu'on peut avoir de l'appartenance et de l'identité. Et pour nous, quand on connaît la sensibilité des Québécois par rapport à cette question-là, moi je trouve ça très amusant ¹⁵⁵.

¹⁵⁵ François Girard cité par Marie Labrecque, « Le degré zéro du théâtre », Voir.ca, 26 avril 2001 En ligne, <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=15715>, Consulté le 28 octobre 2008.

D'autre part, en s'inspirant de pratiques artistiques typiques du Japon et de la Chine, Girard vient certainement redoubler ce questionnement identitaire. Ce faisant, il montre à quel point il admire et estime le patrimoine artistique de ces pays. Il souhaite ardemment montrer le Japon tel qu'il le perçoit, mais aussi et surtout tel qu'il se présente aux yeux des Japonais. Il transforme son art et le raffine en faisant intervenir des méthodes propres aux artistes extrême-orientaux: il souhaite faire écho à leur talent et à leur identité. C'est la raison pour laquelle il a fait appel aux codes esthétiques et poétiques inaugurés par les peintres et les poètes asiatiques. Il réactualise dans son travail filmique l'art des haïkistes, ainsi que le travail des artistes en arts visuels. Ce travail formel vient doubler et rehausser la réflexion identitaire sous-jacente à l'histoire elle-même. En effet, le récit des voyages de Joncour permet au cinéaste d'illustrer et de questionner les rapports entre Orient et Occident. C'est notamment à travers la symbolique associée aux espaces et aux personnages féminins qu'il parvient le mieux à mettre en relief l'ambiguïté de cette relation. Il exploite le caractère mimétique du médium cinématographique dans le but de transposer à l'écran le sentiment d'étrangeté qui habite le protagoniste ainsi que son complexe rapport à l'Autre.

Nous avons orienté l'ensemble de notre réflexion vers le rapport de l'Autre au Même et ce, en vue de mettre en évidence les relations différentielles qui caractérisent l'élaboration et la réalisation de *Silk*. Nous avons donc en quelque sorte détourné notre propos du Même afin de nous concentrer sur les références à l'Autre. Et pourtant, implicitement, nous avons sans cesse posé François Girard en tant que Sujet, en tant que principal référent dans cette équation identitaire. Il en est ainsi puisqu'il est l'instigateur de ce projet : le long-métrage traduit notamment *sa* vision du roman de Baricco et *sa* perception de la culture japonaise. Mais en quoi un film tel que *Silk* contient-il des traces de son identité? Certes, le traitement qu'il réserve aux images est bien personnel et sa signature artistique est aisément discernable dans le déploiement de ses thèmes de

prédilection que sont la mémoire et les rapports de filiation, mais en quoi un tel projet filmique reflète-t-il l'appartenance culturelle du cinéaste? Des films tels que *Silk* et *The Red Violin* se caractérisent par un important métissage culturel; on peut donc se demander quelle est la place concédée à la culture québécoise dans ce contexte multiculturel. Bien évidemment, à travers ses films, le réalisateur se fait l'ambassadeur de la culture québécoise sur la scène internationale : il offre une visibilité au Québec en réalisant des films qui captent l'attention de la critique et du public à travers le monde. Mais au-delà de ce constat, comment parvient-il à transposer dans ses films son rapport à ses origines?

Tout d'abord, il se détourne de sa langue maternelle pour s'approprier une autre langue. Non seulement choisit-il de tourner son film dans une langue qui n'est pas la sienne, mais il choisit l'anglais, cette langue qui, pour le Québec, est symboliquement et historiquement associée à la domination culturelle. Certains diront qu'il fait fi de ses origines linguistiques, mais est-ce vraiment le cas? En effet, Girard a tourné son plus récent opus en anglais afin de se voir confier le projet d'adaptation que Baricco avait depuis le tout début conçu dans cette langue. Sans renier sa langue, il choisit de filmer dans la langue qui lui permettra le mieux de conquérir un public planétaire. Il est notoire que Girard aspire à connaître un succès qui dépasse les frontières du Québec et de la France. Mais en parlant de son film *The Red Violin*, il fait indirectement référence à la sympathie qu'il ressent pour la réalité linguistique québécoise. Dans le cadre de l'émission *Tout le monde en parle*, Guy A. Lepage le cite: « Trouve moi un cinéaste dans le monde qui se lancerait dans un projet aussi bizarroïde qu'un film en cinq langues. Y'a juste un Québécois aux prises tous les jours depuis sa naissance avec la dualité linguistique qui serait assez fou pour le faire¹⁵⁶. » Loin de faire la sourde oreille, il exprime en entrevue son attachement à la langue française et à son vécu de Québécois.

¹⁵⁶ François Girard cité par Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 17 septembre 2007 à 20h.

Au-delà de la question de la langue, les sujets qu'il aborde dans ses films et les contextes dans lesquels il imagine ses histoires participent également de l'interculturalité. L'action de ses deux plus récents longs-métrages se déroule majoritairement en Europe et en Asie. Il s'inspire de réalités autres que la sienne pour faire son cinéma. Son travail d'artiste se renouvelle et se nourrit de l'hybridité culturelle, et pourtant, il vise perpétuellement à transcender les frontières de son pays pour mieux y revenir. Cette volonté de faire intervenir l'Autre à tout prix dans ses films est des plus louables, mais la question posée demeure : comment réactualise-t-il sa propre identité dans ses films? Bien que le réalisateur soit originaire du Québec auquel il dit vouer un attachement certain, il peine lui-même à répondre à cette question : « *Silk* est-il un film québécois ? ». Lorsqu'il s'interroge sur son art, Girard ne peut dissocier son identité québécoise de sa démarche filmique. Et pourtant, le voyage est au cœur même de son processus créateur :

[...] Mon travail ne se fait pas ici, mais ça ne change rien à mon identité. Je travaille partout. Dans une année, je suis parti en moyenne six mois. Pour *Silk* (*Soie*), j'ai été parti presque un an. Dans mes créations, que je sois en Chine ou au Japon, je transporte et transpose ma façon de faire acquise ici. [...] Mon film est donc fait en grande partie par des Québécois. Est-ce un film québécois pour autant ? Ce n'est pas à moi de décider !¹⁵⁷

Girard fait référence à son savoir-faire, à ses années passées à regarder des films réalisés par les plus grands cinéastes québécois et à ses expériences de tournage au Québec, mais comment se raconte-il dans ses films? À ses dires, son identité québécoise transparaît dans ses oeuvres, mais, concrètement, en quoi voit-on des manifestations de celle-ci dans son plus récent film? Dans *The Red Violon*, il situe des bribes de l'action dans la ville de Montréal, tandis que *Silk* ne fait apparemment pas référence à sa culture québécoise et à

¹⁵⁷ François Girard cité par Pierre Cayouette, « La peur de l'autre, c'est la guerre », *L'actualité*, 12 septembre 2007, En ligne, < http://www.lactualite.com/20070913_112122_5284&PAGE=1 >, Consulté le 14 octobre 2007.

son bagage culturel. Il choisit toutefois d'introduire dans son film une infime partie de son vécu, faisant référence à son histoire familiale. Il insiste d'ailleurs en entrevue sur ce dernier point qui lui tient tout particulièrement à cœur : comme nous l'avons déjà mentionné, le personnage de Ludovic est directement inspiré de son grand-père. Il va jusqu'à dire : « Il y a même des dialogues que j'ai eus avec mon grand-père qui sont repris dans le film; je transpose mes origines à travers ça ¹⁵⁸. » C'est donc l'homme qu'est François Girard et son histoire personnelle qui se révèlent et se racontent en filigrane de ses films.

Il y a indéniablement un côté positif à cette incapacité de Girard à catégoriser son plus récent film. Cependant, nous croyons qu'il en résulte aussi un certain malaise puisque dans cette mise en rapport multidimensionnelle de l'Autre et du Même, l'Autre est perpétuellement placé à l'avant-plan, non sans faire subir au Sujet une certaine dénégaration. Girard ne renie aucunement ses origines et se fait un point d'honneur de s'entourer d'artistes et d'artisans québécois, mais ceux-ci demeurent derrière la caméra; il ne subsiste d'eux, dans le produit final, nulle trace visuelle. Girard ne devrait-il pas, au contraire, se positionner autrement et se concevoir lui-même comme une partie intégrante, un des pôles identitaires de cette relation d'altérité?

Ceci nous amène à clore notre étude sur la question suivante : où se situe ce film dans le paysage cinématographique québécois? À première vue, *Silk* est un film qui semble s'arrimer difficilement au contexte socio-culturel qui a vu naître son créateur. Et pourtant, des théoriciens tels que Christian Poirier¹⁵⁹ parviennent à relier des démarches artistiques aussi hétéroclites et multiculturelles que celle de Girard à l'imaginaire filmique québécois et au questionnement identitaire omniprésent dans les productions d'ici. Poirier y parvient en parlant d'un salutaire renouveau de notre cinéma et de

¹⁵⁸ François Girard cité par Marie Labrecque, *Op. Cit.*, En ligne.

¹⁵⁹ Christian Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité*, Tome I, « L'imaginaire filmique », Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004, 298 p.

l'identité québécoise qui passe notamment par le décentrement de soi et l'ouverture à l'Autre. Selon lui, la nouvelle génération de cinéastes, représentée notamment par Jean Beaudry, Manon Briand, Robert Lepage et François Girard, y est pour beaucoup. Il ajoute :

La question de l'identitaire et de la temporalité sont ouvertement posées et assumées par les personnages de leurs films : ceux-ci essaient d'exprimer ce qu'ils ressentent, de se définir une identité (ne serait-ce que provisoire), bref d'assumer positivement leurs ambivalences. [...] Notons que pour la plupart ces cinéastes ont opté pour une perspective plus « internationaliste » que leurs prédécesseurs : ils ont beaucoup voyagé, leurs films se passent dans plusieurs pays, les personnages sont en mouvement, etc. Les films de François Girard en témoignent de façon éloquente, en s'éloignant des préoccupations caractéristiques et typiques des films québécois (l'identité québécoise, le destin collectif, etc.)¹⁶⁰.

Les jeunes cinéastes du Québec, tout comme Girard, sont tournés vers le monde. C'est ce qui les porte à se détourner, à tort ou à raison, des thèmes traditionnellement abordés dans les films québécois. Fréquemment, ils s'exilent afin de poser un regard extérieur sur leur société d'origine.

Par ailleurs, dans son ouvrage, Poirier s'évertue à démontrer que le thème de l'individualisme est au cœur même de la démarche cinématographique des cinéastes québécois des années 1980 à 2000. Dans nombre de films produits au cours de ces années, les protagonistes cherchent à s'unir à de petits groupes afin de contrer et de désamorcer leur solitude¹⁶¹. François Girard, à sa manière, traite de ce même thème et ses films s'apparentent donc indéniablement aux productions de cette période. Dans *Silk*, le cinéaste aborde la question de l'individualisme en mettant en scène un personnage qui, dans un contexte interculturel, vient transcender les barrières interpersonnelles et culturelles. Hervé Joncour sort de son mutisme et de son isolement afin de s'ouvrir à

¹⁶⁰ Christian Poirier, *Op. Cit.*, p. 257.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 257-259.

l'Autre, à une étrangère qui induira chez lui une profonde et douloureuse remise en question. L'histoire racontée dans *The red Violon* suscite une réflexion du même ordre. Son histoire fragmentée comporte cinq volets distincts qui illustrent des cultures diamétralement opposées. À travers le périple du violon, Girard montre que l'isolement mène à la perte de chacun des personnages alors que leur attachement à l'instrument leur permet de sortir de leur torpeur. Ce faisant, ils s'inscrivent dans une histoire plus grande que la leur, un récit grandiose qui traverse les continents et les siècles. Avec de tels films, Girard renoue indéniablement avec l'imaginaire filmique québécois. Il transpose dans des contextes culturels autres des éléments et des thématiques propres au Québec et à son cinéma. Le Québec d'aujourd'hui est hautement marqué par l'interculturalité et la question nationale est graduellement transformée par de nouvelles réalités et nous soutenons que le travail de Girard reflète ces changements idéologiques. Il montre à quel point le dialogue interculturel est fondamental en ce début du vingt-et-unième siècle à travers des films qui questionnent l'appartenance culturelle et le repli sur soi.

Nous sommes conscientes de l'ampleur et de l'importance des questions que nous venons de soulever et ces pistes de réflexion justifieraient à elle seule la rédaction d'un second mémoire. Elles méritent largement de s'y attarder et c'est pourquoi nous laissons le soin à d'autres de les sonder. De même, nous avons choisi de prendre pour objet d'étude principal, comme point de référence, le film de Girard, mais plusieurs des considérations soulevées au cours de notre étude pourraient également s'appliquer au roman d'Alessandro Baricco.

BIBLIOGRAPHIE

A. CORPUS ÉTUDIÉ

ROMAN :

Baricco, Alessandro, *Soie*, Trad. par Françoise Brun, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2007, 142 p.

FILM :

Girard, François, *Silk*, Canada, Italie, Japon, 2007, 111 min.

B. AUTRES ŒUVRES CITÉES DE FRANÇOIS GIRARD ET D'ALESSANDRO BARICCO

Baricco, Alessandro, *Novecento un monologo*, Milan, Éditions Giangiacomo Feltrinelli, 1994, 88 p.

———, *City*, Milan, Rizzoli, 1999, 487 p.

———, *Constellations : Mozart, Rossini, Benjamin et Adorno*, Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Petite bibliothèque des idées », 1999, 145 p

Girard, François, *32 Short Films About Glenn Gould*, Canada, 1993, 93 min.

———, *The Red Violin*, Canada, Angleterre, Italie, 1998, 130 min.

C. ÉTUDES THÉORIQUES

Littérature et cinéma

Aumont, Jacques, *et al.*, *L'Esthétique du film*, Paris, Éditions Armand Colin, Coll. « Armand Colin Cinéma », 1983, 223 p.

———, *L'image*, Paris, Nathan, Coll. « Nathan Université », 1990, 248 p.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. II, « Le cinéma et les autres arts », Paris, Éditions Du Cerf, 1959, 145 p.

- Bergeron, Anick, *L'adaptation cinématographique: un cas de lecture*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 376f.
- Blanchot, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 192 p.
- Bordwell, David et Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction*, Paris, De Boeck Université, Coll. « Arts et Cinéma », 1999, 637 p.
- Burch, Noël, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1982, 392 p.
- Chatman, Seymour, *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and in Film*, New York, Cornell University Press, 1990, 240 p.
- Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2002, 475 p.
- Clerc, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, Coll. « 50 Questions », 2004, 214 p.
- Fuzellier, Étienne, *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions Du Cerf, 1964, 324 p.
- Garcia, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion, 1990, 291 p.
- Genette, Gérard, « Frontières du récit », *Communication*, no. 8, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 152-163.
- Meunier, Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran : trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Paris, L'Harmattan, Coll. « De Visu », 2004, 100 p.
- Plana, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal éditions Coll. « Amphi Lettres », 2004, 255 p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, Coll. « Problématiques », 1990, 227 p.
- Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile, Coll. « Cahiers du Cinéma », 1989, 234 p.
- Tcheuyap, Alexie, « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques », *Protée*, Chicoutimi, vol. 29, no 3 (hiver), 2001-2002, p. 87-96.
- Wagner, Geoffrey, *The novel and the cinema*, Cranbury, Associated University Press, 1975, 394 p.

Transferts culturels et altérité

Castillo Durante, Daniel, « Les Enjeux de l'altérité en littérature », *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997, p. 3-17.

———, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, Éditions XYZ, 2004, 212 p.

De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 2003, 408 p.

Dion, Robert, « L'Étude des transferts culturels : éléments de théorie », *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Ottawa/Würzburg, Presses de l'Université d'Ottawa/Königshausen & Neumann, coll. « Transferts culturels », 2007, p. 31-56.

Dufour-Kowalska, Gabrielle, *Caspar David Friedrich aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1992, 138 p.

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 316 p.

Eisenstein, Sergei, *La non-indifférente nature*, Paris, UGE (10/18), 1978, 374 p.

Foucrier, Chantal et Daniel Mortier, *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, Coll. « Étude de Littérature Générale et Comparée », 1999, 551 p.

Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.

Münsterberg, Hugo, *The Landscape Painting of China and Japan*, Rutland, Verm C. E. Tuttle, 1955, 144 p.

Saïd, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 392 p.

Vaughan, William, *German Romantic painting*, New Haven, Yale University Press, 1980, 260 p.

Arts asiatiques

Delteil, André (dir. publ.), *Le haïku et la forme brève en poésie française. Acte du colloque du 2 décembre 1989, Aix-en-Provence*, Publications de l'Université de Provence, 1991, 100 p.

Doganis, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 146 p.

Munier, Roger, *Haïku*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978, 198 p.

Petrucchi, Raphaël, *La philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême-Orient*, Paris, Éditions You-Feng, 1998, 160 p.

Reyns-Chikuma, Chris, *Images du Japon en France et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2002, 205 p.

D. ÉTUDES CONSACRÉES AU CORPUS ÉTUDIÉ

Ouvrages et articles concernant *Seta* et Alessandro Baricco.

Gambaro, Fabio, « Alessandro Baricco ». *Magazine Littéraire*, Paris, no 362 (février), 1998, p. 78-81.

Richer, Geneviève, *Écriture de la reprise : intertextualité et intersémiotité dans l'œuvre d'Alessandro Baricco*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2001, 106 p.

Rushing, Robert, « Alessandro Baricco's *Seta* : Travel, Ventriloquism and the Other », *MLN (Online) MLA International Bibliography*. Baltimore, Modern Language Department of Johns Hopkins University Press, p. 209-236.

Articles, revues de presse et entrevues portant sur *Silk* et François Girard

Beaudet, Véronique, « 5 questions à...François Girard », *Journal 24 heures*, Montréal, Jeudi 20 septembre 2007, p. W4.

Bureau, Stéphane, *Contact*, Télé-Québec, émission diffusée le 4 octobre 2007 à 21h.

Caron, Valérie, « Voyage au bout de soi », *Le cinema.ca*, 20 septembre 2007, En ligne, < <http://www.lecinema.ca/entrevue.php?Id=1036> >, Consulté le 24 septembre 2007.

Castiel, Élie, « Silk. Les signes étherés du regard », *Séquences*, Montréal, no 250 (septembre-octobre), 2007, p. 33-35.

- Cayouette, Pierre, « François Girard, un être lumineux », *L'actualité*, 17 septembre 2007, En ligne, < <http://blogues.lactualite.com/cayouette/?p=77> >, Consulté le 12 octobre 2007.
- , « La peur de l'autre, c'est la guerre », *L'actualité*, 12 septembre 2007, En ligne, < http://www.Lactualite.com /20070913_112122_5284& PAGE=1 >, Consulté le 14 octobre 2007.
- Corrente, Gabbie, Tim Ringuette et Annie Tremblay, *Dossier de Presse de Silk*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2007, 44 p.
- Demers, Maxime, « Savoir prendre son temps », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 15 septembre 2007, p. 52.
- Filion, Karl, « Soie : Entrevues », En ligne, < <http://www.cinoche.com/dossiers/86> >, 19 septembre 2007, Consulté le 2 octobre 2007.
- Fortin, Marie-Claude et Pascale Navarro, « Le film des idées », *Voir*, Montréal, 8 juin 1995, p. 8.
- Fourlanty, Éric, *Le violon rouge : entretien avec François Girard*, Montréal/Paris, Fidès/Desclée de Brouwer, 1999, 160 p.
- Gignac, Martin, « Le destin du voyageur », *Ici*, Montréal, 20 au 26 septembre 2007, p. 9.
- Houde, François, « François Girard heureux de la réaction à la première de Soie », *Le nouvelliste*, 15 septembre 2007, En ligne, < http://www.cyberpresse.ca/article/20070915/CPNOUVELLISTE/70914094/52_53/CPARTS >, Consulté le 28 septembre 2007.
- Jones, Eluned, « The Red Violin, François Girard, 1998 », *Canada's Best Features : Critical Essays on 15 Canadian Films*, Amsterdam/New York, Gene Walz/Rodopi, 2002, p. 344-362.
- Labrecque, Marie. « Le degré zéro du théâtre », *Voir*, 26 avril 2001, En ligne, < <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=15715> >, Consulté le 28 octobre 2008.
- Laurendeau, Francine et Richard Martineau, « François Girard », *Séquences* Montréal, no 150 (janvier), 1991, p. 25-27 et p. 95-96.
- Laurendeau, Francine, « François Girard. Une adaptation investive et fidèle », *Séquences*, Montréal, no 250 (septembre-octobre), 2007, p. 36-37.

Lepage, Guy A., *Tout le monde en parle*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 17 septembre 2007 à 20h.

Poirier, Christian, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité*, Tome I, « L'imaginaire filmique », Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004, 298p.

Rhéaume, Julie, « Soie: François Girard tombé amoureux du roman », *Showbizz*, 20 septembre 2007, En ligne, < http://www.showbizz.net/articles/20070920145439/soie_francois_girard_tombe_amoureux_roman_entrevue.html >, Consulté le 1^{er} octobre 2007.

Royer, Geneviève, « Dossier Dix cinéastes essentiels : François Girard, jeux sans frontières », *Séquences*, Montréal, no 200 (janvier-février), 1999, p. 25-39.

Sarfati, Sonia, « Un livre, un film », *La Presse*, Montréal, Samedi 15 septembre 2007, p. 3.

———, « Deux créateurs une sensibilité », *La Presse*, Montréal, Samedi 22 septembre 2007, p. 6.

———, « L'expérience japonaise », *La Presse*, Montréal, Samedi 15 septembre 2007, Cinéma p. 3.

Tremblay, Odile, « Un périple tout en images de François Girard », *Le Devoir*, 15 et 16 septembre 2007, En ligne, < <http://www.ledevoir.com/2007/09/15/156826.html> >, Consulté le 22 octobre 2007.

ANNEXE A
Hervé Joncour et sa femme Hélène
(Keira Knightley et Michael Pitt)



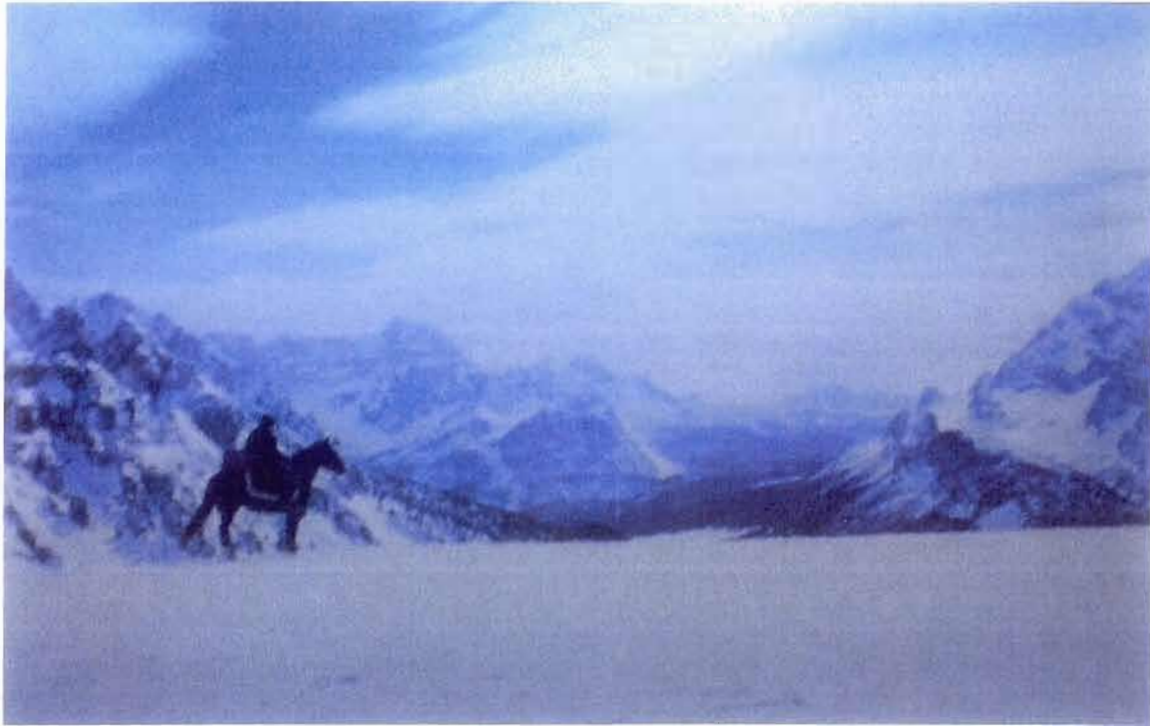
ANNEXE B
La jeune femme asiatique
(Sei Ashina)



ANNEXE C



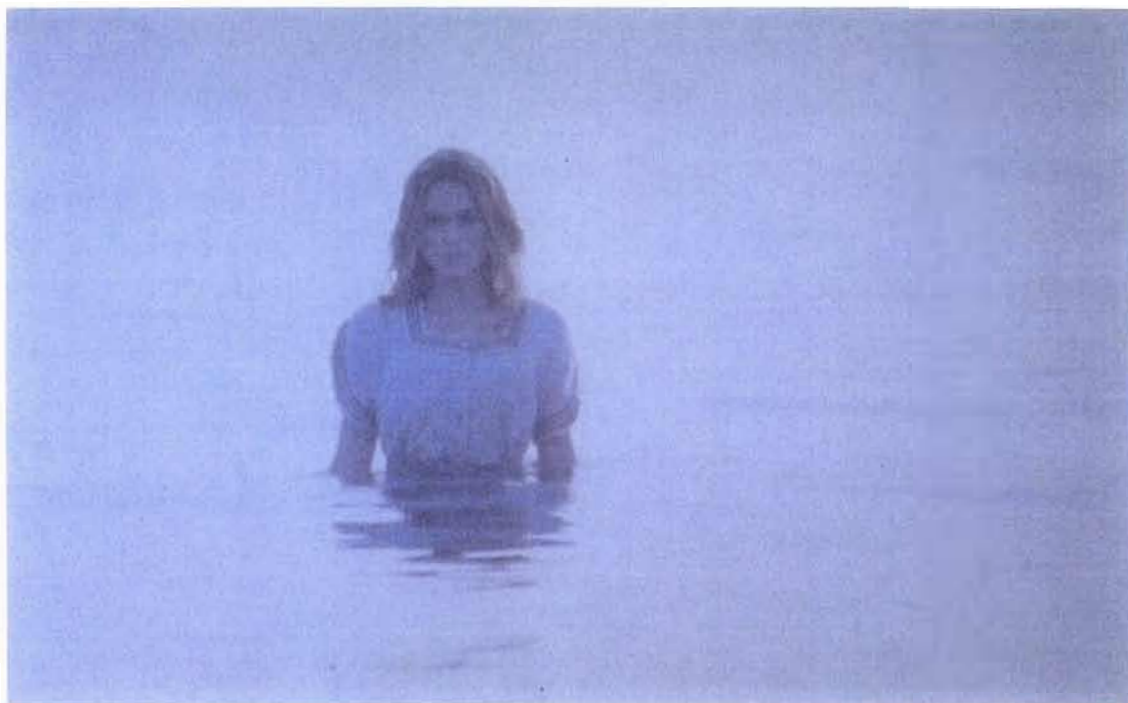
ANNEXE D



ANNEXE E



ANNEXE F



ANNEXE G



ANNEXE H



ANNEXE I

Le Voyageur contemplant une mer de nuages (1818)
Caspar David Friedrich (1774-1840)



ANNEXE J



ANNEXE K



ANNEXE L

